Künstler-
Monographien

Tintoretto

von

Henry Thode



Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XLIX

Tintoretto

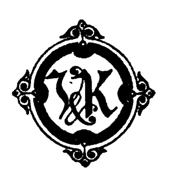
Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

Tintoretto

von

Henry Thode

Mit 109 Abbildungen nach den Original-Gemälden



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1901

Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck dieser Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

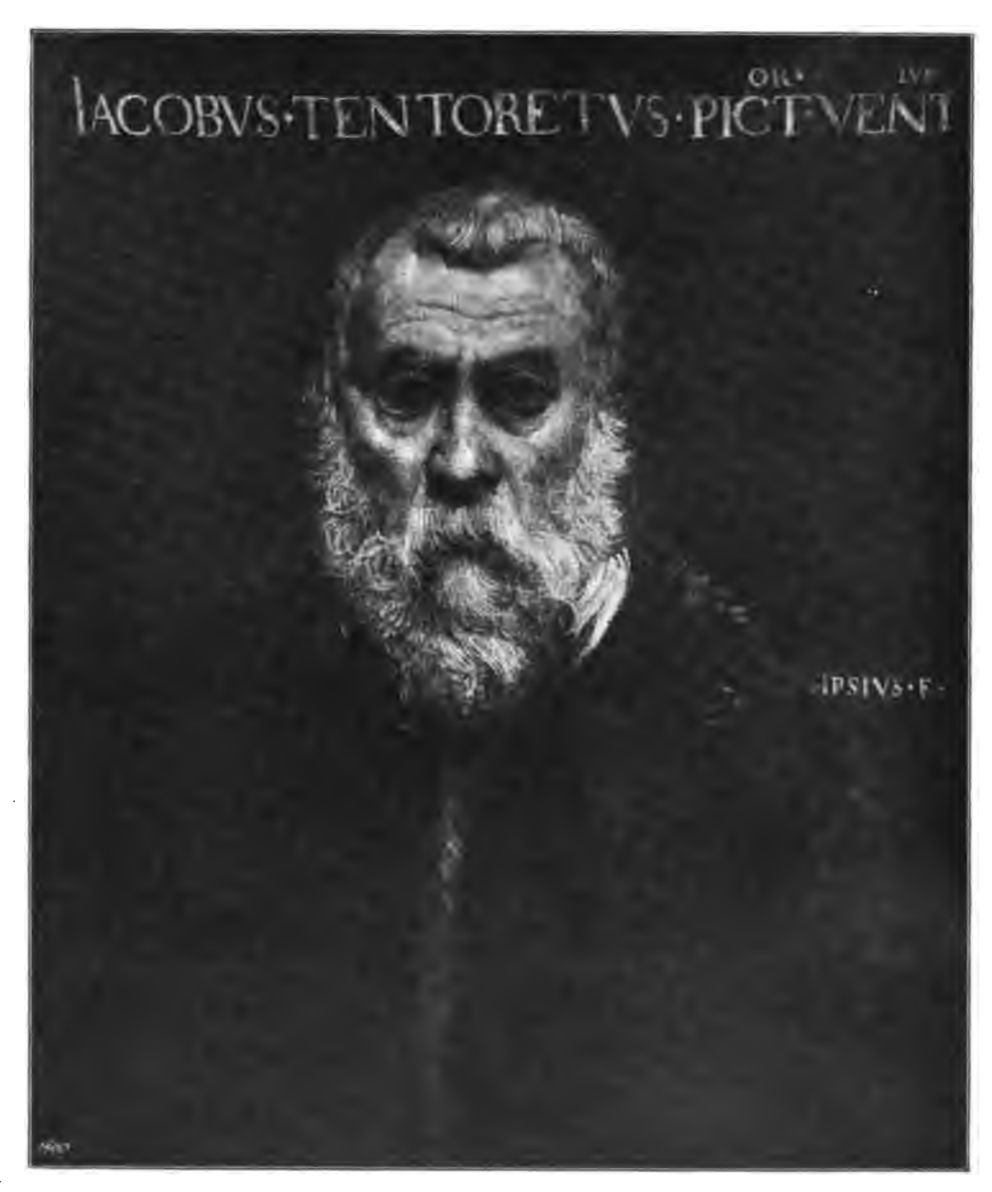


Abb. 1. Selbstbildnis Tintorettos. Im Louvre zu Paris.

Tintoretto.

Kein merkwürdigeres Beispiel für das zähe Festhalten an ererbten Auffassungen und Schlagworten dürfte sich in der Geschichte der bildenden Kunst nachweisen lassen, als die Beurteilung, welche Jacopo Tintoretto von seiten der Kunstschriftsteller erfahren hat. Mit so leidenschaftlicher, ja maßloser Erregung die zwei Verherrlicher der Malerei Venedigs im siebzehnten Jahrhundert: die patriotischen Venezianer Cavaliere Carlo Ridolfi in seinen „Meraviglie dell' arte“ und Marco Boschini in seiner pomphaft gespreizten Dichtung: „Carta del navegar“ das Lob des Meisters in den Himmel erhoben, so sollte doch nicht ihre, sondern die Stimme des von ihnen bekämpften Florentiners Giorgio Vasari, des klassischen Künstlerbiographen, die Zukunft beherrschen. Dieser hatte in der zweiten, 1568 erschienenen Auflage seiner „Vite“ seine Meinung, die er sich selbst in Venedig gebildet, mit folgenden Worten ausgesprochen:

„In derselben Stadt und fast zur selben Zeit (wie Battista Franco) war und lebt noch heute ein Maler genannt Jacopo Tintoretto. Derselbe erfreut sich allseitiger Begabung, ganz besonders auch in der Musik, die er auf verschiedenen Instrumenten betreibt, und ist zudem in allem seinem Thun und Wesen liebenswürdig, in der Malerei aber seltsam launenhaft, schnell entschlossen, ja der gewaltsamste Geist, den je die Malerei besessen, wie man an allen seinen Werken und an den phantastischen Kompositionen sehen kann, die er ganz anders, als alle anderen Maler, und abweichend von dem Hergebrachten gemacht hat; ja er hat das Seltsame selbst noch übertroffen durch neue und wunderliche Erfindungen und absonderliche Grillen seines Geistes. Willkürlich und planlos arbeitend hat er so gleichsam gezeigt, daß diese Kunst nur Spaß ist. Zuweilen hat er bloße Skizzen für vollendete Werke ausgegeben, so aus dem Groben gearbeitete Dinge, daß die Pinselstriche mehr durch Zufall und Bravour, als durch Plan und Urteil hervorgebracht erscheinen. Er hat auf alle Art sich in der Malerei bethätigt: in Fresko und in Öl, in Porträts, und zu jedem Preise, so daß er in dieser seiner Weise den größten Teil der Gemälde, die in Venedig ausgeführt werden, geschaffen hat und noch schafft. In seiner Jugend zeigte er in vielen schönen Werken eine hohe Urteilskraft: hätte er die große Begabung, welche die Natur ihm verliehen, erkannt und sie durch Studium und Einsicht entwickelt, gleich Jenen, welche dem schönen Stil ihrer Vorgänger gefolgt sind, und hätte er nicht, wie geschehen, den Weg der Routine eingeschlagen, so wäre er einer der größten Maler, die Venedig je gehabt, geworden. Damit soll aber nicht gesagt sein, daß er nicht ein kühner und guter Maler und ein Mann von lebendigem, erfinderischem und edlem Geiste ist.“

Dies ist das Urteil, welches nur mit kleinen Modifikationen und in variierter Formulierung aus fast allen Darlegungen der Kunstgeschichte bis auf den heutigen



Abb. 2. Die Darstellung im Tempel.
In Santa Maria del Carmine, Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz.)

Tag uns immer wieder entgegenklingt. Auf der einen Seite die Anerkennung der dramatisch lebendigen Auffassung, des Phantasiereichtums und der bedeutenden malerischen Empfindung, ja bisweilen auch der tüchtigen Zeichnung des Meisters, auf der anderen der Tadel seiner „Bravour“, seiner „Flüchtigkeit“, seiner „überzeugungslosen“, „krampfhaften Hast“, der „Gespreiztheit und Unmöglichkeit seiner Auffassung“, des „flüchtigen künstlerischen Ausdruckes seiner bildnerischen Gestalten“, der „Bedeutungslosigkeit seiner Erfindung“, „der falschen Maxime seiner künstlerischen Erziehung“, der „Zügellosigkeit seiner Phantasie“, der oft „wahrhaft cynischen Frechheit seiner Farbe“, der sich geltend machenden „rohen körperlichen Macht“, der „überreizten Beweglichkeit und übertriebenen Freude an reichen Kompositionen“, des „innerlich Unruhigen“ seiner Natur“, der „rohen und handwerksmäßigen Praxis“, des „Mangels an Zucht“ — ja (in einem von allen Deutschen als Führer benutzten autoritativem Buche, dem „Cicerone“ Jakob Burckhardts) sogar „einer gewissen Roheit und Barbarei der Empfindung“, der „Verachtung aller höheren Auffassung“, der „Konfusion und Abgeschmacktheit“, „gemeinster Züge“, „gewissenlosester Sudeleien, die ihm zu ewiger Schande gereichen“!

Wenig nur vermochten einer so traditionell begründeten Ansicht gegenüber, welche den Meister als eine Erscheinung der Verfallzeit italienischer Malerei hinstellte, die Stimmen begeisterter Verehrer, denn sie ließen sich zumeist nur in dem persönlichen Verkehr der neueren Künstler untereinander vernehmen und schienen zu einseitig aus der begreiflichen Bewunderung für die technische Virtuosität Tintorettos hervorzugehen, und der erste litterarische Streitruf für den Künstler, welcher aus England zu uns herüberklang, fand keine Beachtung, weil der Kämpe, der ihn ausstieß, John Ruskin, als Ästhetiker derselben Excentricitäten hier wie in anderen Urteilen sich schuldig zu machen schien, die man dem von ihm Gerühmten vorwarf, und weil das Einseitige, Widerspruchsvolle und Subjektive gerade seiner zwischen Bewunderung und Verurteilung schwankenden Auffassung ihrem Werte Abbruch that.

So muß denn Vasaris Meinung als eine nicht zu erschütternde dünken und dürfte

jeder Versuch, eine andere aufzustellen und zu begründen, von vornherein als ein vermessener und zweckloser betrachtet werden, und dennoch handelt es sich in dieser Monographie um einen solchen. Denn deren Verfasser, durch unmittelbare, sich immer verstärkende Eindrücke zu einem seit Jahren betriebenen eingehenden Studium der Werke Tintorettos bestimmt, erkennt und verehrt in diesem Meister eines der größten Genies der bildenden Kunst aller Zeiten, nicht allein der unvergleichlichen, vollkommenen Beherrschung aller Ausdrucksmittel nach, sondern auch nach der Kraft der Seele und der Größe und Tiefe des Geistes. Ein Schöpfer einer neuen Welt von Ideen und Gestalten und zugleich ein Vollender großer vorangegangener Richtungen darf der Gewaltige den Platz in der Geschichte der italienischen Malerei beanspruchen, welchen Michelangelo in der Skulptur und Architektur einnimmt. In ihm tritt, was Erhabenheit der Konzeption und Gewalt der Sprache anbetrifft, Venedig mit Florenz in die Schranken. Nur in dem gleichen Sinne, wie man das Übermäßige, alle äußerste Möglichkeit Erschöpfende der Michelangelo'schen späten Kunst betrachtet, darf man das Ungemeine, „Seltsame", scheinbar Maßlose bei ihm auffassen: so wenig wie bei Michelangelo, ist es gestattet, bei Tintoretto von einem Verfall der Kunst zu sprechen, vielmehr nur von einer Steigerung der Gestaltungskraft aus einem ungeheuren Drange und Vermögen heraus bis zur letzten erreichbaren Grenze. Das war es, was Vasari trotz eines dunklen, aus seinen Worten hervorschimmernden Gefühles für das Wahre, verkannte: er, wie alle Nachfolgenden thaten dem großen Venezianer tiefes Unrecht, wenn sie aus dessen freier, kühner Malweise und Gestaltenfülle den Schluß zogen, die Kunst sei ihm nur ein Spiel gewesen, in dem er seine Bravour und Virtuosität zeige. Wäre dies der Fall, dann freilich müßte man ihn in eine Reihe setzen mit allen jenen Zeitgenossen, unter anderen Vasari selbst, denen es auf die Zurschaustellung ihres Könnens, „wie sie es so herrlich weit gebracht", ankam, dann wäre er eine Erscheinung der Zeit verfallender Ideale. Diese täuschende Annahme liegt sehr nahe, aber nur für den flüchtig diese Werke Betrachtenden, und durchaus flüchtig nur —, es muß dies ausgesprochen werden — sind sie infolge der herrschenden traditionellen Auffassung bisher, selbst von Ruskin, betrachtet worden. Eine Vertiefung hingegen lehrt, daß in ihnen ein größtes, ja unbegrenztes Können immer nur einem rein künstlerischen Ideal, einer hohen seelischen und geistigen Auffassung des Vorwurfes dienstbar gemacht ward. Immer ist das technische Vermögen Mittel zu einem



Abb. 3. Die Ehebrecherin vor Christus. Im Museo del Prado zu Madrid.

höheren Zweck, niemals Zweck an sich. Nur die Schuld unseres zagen Auges und unseres ängstlichen Gefühles ist es, wenn sich uns, die wir allzusehr den Werken primitiver Kunststufen den ästhetischen Maßstab entnehmen, das Reich seiner Ideen nicht eröffnet: dieselben Ansprüche auf eine Anspannung aller seelischen Kräfte, wie Michelangelo, stellt auch Tintoretto an uns. Sind wir ihrer nicht fähig, dann freilich bleibt unser Blick nur an dem ja so stark und eindringlich gegebenen Detail haften, und wird die Wahrnehmung der technischen Eigentümlichkeiten oder sonstiger Äußerlichkeiten das den Eindruck Bestimmende.

Der Aufschwung zu einer umfassenden kühnen Anschauung der Tintoretto'schen Ideen allerdings ist erschwert — und hier liegt neben dem Zwange herrschender vererbter Meinung ein zweiter Erklärungsgrund für das mangelnde Verständnis für seinen Genius! Viele seiner bedeutendsten Schöpfungen sind in entstelltem Zustande auf uns gekommen. Die Schuld hieran trägt vor allem die Malweise, welche er in der zweiten übermäßig beschäftigten Hälfte seines Lebens, der Wirkung seiner unfehlbaren Pinselstriche sicher, angewandt hat: ohne die Leinwand genügend zu imprägnieren und ohne eine Untermalung zu geben, hat er häufig die Farben aufgetragen. Die Folge war eine ungleiche Absorption derselben durch den Grund und ein schnelles Nachdunkeln der tieferen Töne; zugleich aber veränderte sich das Ultramarinblau wohl durch Feuchtigkeit in einer, die Einheit des Kolorites aufhebenden Weise, indem alle Leuchtkraft und Tiefe verloren ging und nur ein mattes Hellblau als Erinnerung an die einstige Farbe übrig blieb: gerade das Ultramarin aber spielte in seinen späten Werken eine Hauptrolle. Wo immer derartig veränderte Gemälde von der Hand des Restaurators unberührt blieben, gelingt es aber doch der Phantasie bald, sich eine Vorstellung von der früheren Herrlichkeit zu machen. Verhängnisvoller für seine Kunst wurde es, daß bereits im siebzehnten, dann im achtzehnten Jahrhundert viele der größten Schöpfungen restauriert, d. h. übermalt wurden (erwähnt seien z. B. die Altarbilder in San Giorgio), und daß nun das Urteil neuerer Kunstforscher (wie Jakob Burckhardts), sowie der Besucher Venedigs überhaupt, die Thatsache dieser Übermalung gar nicht beachtend, Tintoretto verantwortlich machte für das, was ein plumper, alle Licht- und Farbenwirkung zerstörender Restaurator verbrochen hat.

War die Zeit vielen Werken des Meisters feindlich, so ist aber dennoch genug an wohlerhaltenen auf uns gekommen, um uns eine ganz gewisse Vorstellung von dem einstigen Aussehen auch der entstellten Schöpfungen zu ermöglichen, nur bedarf es hierzu einer lebendigen Einbildungskraft und eines intensiven Erfassens des Wesentlichen in dieser Kunst.



Abb. 4. Die Auffindung des heiligen Kreuzes durch Helena.
In Santa Maria mater Domini zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz.)

Ein solches allein auch ermöglicht die Bestimmung der Werke, welche von Jacopo selbst herrühren. Denn auch dies, daß man die viel schwächeren Arbeiten seines Sohnes Domenico und anderer Schüler ihm zuschrieb, hat zur Verwirrung der Ansichten über seine Kunst beigetragen. Gehören doch gerade einige der am meisten gesehenen und gerühmten Bilder im Dogenpalast zu der mittelmäßigen, von Schülern angefertigten Ware, während andererseits viele der größten Hervorbringungen seines Genius, in wenig besuchten Kirchen Venedigs verborgen, der Welt so gut wie unbekannt geblieben sind.



Abb. 5. Die Himmelfahrt der Maria.
In der Akademie zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

So erweist sich denn die Schilderung und Würdigung Tintorettos als eine Aufgabe zugleich von größter Schwierigkeit und von größter Bedeutung. Alles ist hier neu zu suchen und zu gestalten. An Vorarbeiten fehlt es, von der sicheren Quelle der Ridolfi'schen zuerst 1642, dann 1648 veröffentlichten Biographie abgesehen, so gut wie ganz, denn selbst die wenigen in neuerer Zeit erschienenen monographischen Behandlungen, unter denen nur die von Janitschek (in „Kunst und Künstler") und von W. Roscoe Osler (in „The great artists"), welcher als Anhänger von Ruskin eine höhere Auffassung von dem Meister hat, genannt seien, sind als gänzlich ungenügend zu bezeichnen; nur in Bernhard Berensons „Venetian Painters", welche, wie M. Pratesis Essay in der Nuova Antologia 1890, kurze, aber geistreiche Bemerkungen über des Malers Kunst enthalten, ist eine ausführliche Liste der Werke aufzustellen versucht worden. Ungenügend freilich, wenngleich mehr in einem anderen Sinne, wird auch die hier gegebene Darstellung, deren umfangreiches Material an anderen Stellen kritisch vom Verfasser behandelt wird, bleiben müssen, da der Größe und Neuheit des Vorwurfes, sowie der schwer übersehbaren Fülle der noch heute erhaltenen Gemälde der hier gewährte Raum in keiner Weise entspricht. Sie kann und will daher nicht anders aufgefaßt sein, als eine Skizze zu einem größeren Werke, als eine vorläufig kurz andeutende Darlegung aller der gewaltigen künstlerischen Probleme und Thatsachen, welche in dem Namen Tintoretto zusammengefaßt werden müssen.

In welchem Sinne dies geschehen wird, darauf mußten diese einleitenden Worte schon hinweisen. Nicht um eine bedingte Anerkennung, sondern um eine unbedingte Auffassung, wie sie einzig und allein einem der größten bildnerischen Genies aller Zeiten gerecht werden kann, wird es sich im folgenden handeln.

I.

Die Studien der Jugendzeit.

Die Zeit, in welche Tintorettos Leben fällt, zeigt dem Historiker in Venedig das Schauspiel eines höchst gesteigerten, äußeren Glanzes bei innerem Verfall. Der Verzweiflungskampf gegen die in der Liga von Cambray verbündeten europäischen Mächte im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts hatte, wenn auch der Besitz auf dem Festlande gewahrt worden war, die Mittel und die Energie des alten, scheinbar unbesiegbaren Staatswesens gebrochen. Seine Weltherrschaft hatte ihr Ende gefunden, Schritt für Schritt mußte es im Orient vor der vorwärtsdrängenden Türkenmacht weichen, selbst Sebastiano Veniers Sieg über dieselbe bei Lepanto im Jahre 1571 vermochte, da Spanien den Bundesgenossen im entscheidenden Augenblicke des Ausbeutens solchen Erfolges im Stiche ließ, das verlorene Cypern nicht wieder zu gewinnen. Der Welthandel war seit der Auffindung des Seeweges nach Ostindien und seit der Entdeckung Amerikas in andere Hände übergegangen. Die Republik sah sich in ihrer Politik auf die von ihren geistvollen Gesandten an den europäischen Höfen betriebenen diplomatischen Verhandlungen beschränkt, deren Aufgabe die künstliche Aufrechterhaltung scheinbarer Weltmacht wurde. Um so mehr diese innere Schwäche sich geltend machte, welche zugleich in einer Lockerung, ja Zerrüttung der socialen und moralischen Verhältnisse und in der unheimlichen tyrannischen Machtzunahme des Rates der Zehn sich offenbarte, desto üppiger und prunkvoller entfaltete sich der Luxus des privaten und öffentlichen Lebens. Die in maßloser Verschwendung zur Schau getragenen ererbten fabelhaften Reichtümer der Geschlechter, zu deren Füßen einst der Orient alle seine Schätze ausgebreitet hatte, verdeckten die Nacktheit des verarmten Staates. Die Zeit des kaufmännischen Sparens zum Zwecke neuen Gewinnes war vorbei, seit der kaufmännische Unternehmungsgeist ermattet war. Aller noch vorhandenen Lebenskraft im Genuß sich bewußt zu werden, in schwelgerischen Sinnenfreuden über die Tragik des politischen Zustandes sich hinwegzutäuschen, ward Wunsch und Gebot. Indessen Alles in der Welt jähem Wechsel unterworfen schien, durfte der Venezianer seine wasserumspülte Heimatsstadt wenigstens als ewig unwandelbar und allen Angriffen unzugänglich betrachten, das hatte ihn der Krieg mit Europa gelehrt. Und diese



Abb. 6. Vulkan, Venus und Amor. Im Palazzo Pitti zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 7. Der heilige Markus befreit einen Sklaven. In der Akademie zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

meergeborene Stadt mit ihren unzähligen Kirchen, ihren glänzenden, phantasievollen Palästen, ihren festlichen Plätzen, ihren herrlichen Gärten auf allen nahen Inseln, mit ihrem fröhlichen vertraulichen Menschengewimmel in den arbeitreichen, engen Gassen, ihren weltentrückenden Gondelfahrten auf dem sanften Wasser der Lagunen — dieses Zauberreich, dem täglich das Meer neuen Atem der Lebenskraft und Freude einhaucht, das täglich von der Sonne in sinnberückenden Farben zum Abglanz aller Schönheit verklärt wird — war es nicht die Welt überhaupt? Eine Welt für sich, die ihre Luft, ihr Wasser, ihre Sonne hatte — und war dieser Welt nicht auch ihre Kultur und ihre Kunst einzig zu eigen? Das wunderbare Produkt einer Vereinigung von träumerischer Kontemplation des Ostens und wacher Lebensthätigkeit des Westens? Entzückte sich nicht dasselbe Auge, das soeben im Geheimnis der purpurnen Nacht der Wölbungen von San Marco sich verloren, an der schimmernden Sonnenfülle des Tages in den Säulengängen des Dogenpalastes? Schwebten über reich und zierlich geschmückten Renaissancefassaden und -hallen nicht goldene Kuppeln, hatte nicht arabische und byzantinische Zierkunst mit gotischen und romanischen Formen und Konstruktionen sich unlöslich verbunden? Und war in den leuchtenden Farbenharmonien der Malerei nicht ein künstlerisches Ideal aufgestellt worden, das eben nur Venedig hatte schaffen können?

So durfte, so mußte man genießen. Das Leben ward zum nimmer endenden Feste, zu Prozessionen, Aufzügen, ländlichen Vergnügungen draußen, zu rauschender Geselligkeit, Theateraufführungen und Musik in den goldprangenden, mit Brokatstoffen verhangenen, mit Kunstwerken geschmückten Sälen der Paläste drinnen. In tausend Formen eine Verherrlichung der über Alles bewunderten und gepriesenen Stadt, der von allen Göttern und Heiligen geliebten Herrscherin der Meere, und ein glühender Kultus der Lebensfreude, der Persönlichkeit, der Sinne! Und als haltender Haft aller dieser in-

dividualistischen Zersplitterung in überschäumende Genußsucht eine frei alle Reize der Erscheinung verwertende und gestaltende bildende Kunst: das Meisterschaffen Tizians, der Bonifazios, Paris Bordones, Andrea Schiavones, Paolo Veroneses, Jacopo Sansovinos und so vieler anderer! vor allem bei dem genialen Meister der Festdekoration, der zumeist mit ihm in einem Atem genannt wird: Paolo Veronese. Nicht ein Diener, sondern ein geistiger Beherrscher des Luxus, ein Festiger des Erscheinungengewoges, ein Verdichter des Zerfließenden, ein Verkündiger der Erhabenheit des Natür-



Abb. 8. Gruppe von Figuren.
Detail aus dem Wunder der Befreiung des Sklaven in der Akademie zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Auch Jacopo Tintoretto hat für diese Welt geschaffen, ja mehr vielleicht als irgend ein Anderer; die staatlichen Behörden, die Kirchen, die Genossenschaften, die Privatleute haben ohne Unterlaß im Wettstreit miteinander seinen Geist und seine Hand in Anspruch genommen. Die Fülle des Daseins findet auch durch ihn überwältigenden Ausdruck, aber doch in einem ganz anderen Sinne, als bei den genannten Meistern, als lichen, ja ein Verächter der Konvention und des Gepränges schreitet er durch den Rausch des Tages. Von unstillbarem Schaffensdrange erfüllt, nur in der Arbeit den Wert des Lebens erfassend, verschmäht er die siegreiche Macht der Zeit: das Gold, allezeit bereit, auch ohne Entgelt für die Öffentlichkeit Werke zu schaffen, verschmäht er äußeres Ansehen und Titel, die einfache Handwerkertracht mit Vorliebe bewahrend, und zieht



Abb. 9. Das Wunder der heiligen Agnes. In Santa Maria dell' Orto zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

er sich von dem lärmenden, bacchantischen Treiben des um Pietro Aretino und Tizian sich sammelnden Kreises von Künstlern und Litteraten zurück. Wie sein noch heute an den Fondamenta bei Mori bei der Madonna dell' Orto erhaltenes schlichtes Haus, steht er selbst abseits von dem Trachten der Welt, gekannt und gefeiert von der ganzen Stadt, wegen seiner Güte und seines Humors geliebt, aber doch, Michelangelo vergleichbar, ein Einsamer, wenn auch nicht ein Leidender, — souverän als Künstler und als Mensch.

Diese Eigentümlichkeit seiner Natur und seiner Lebensführung, die wir als wesentliche der ungenügenden Schilderung Ridolfis zu entnehmen berechtigt sind, erklärt es, daß von seinen Schicksalen wenig zu berichten ist. Verglichen mit jenen Tizians, welche in so mannigfacher Beziehung zu den Fürsten und Großen und dadurch auch mit den politischen Ereignissen der Zeit stehen, ist das Dasein Tintorettos ein verborgenes gewesen, als hätte er, wie für seine Mitwelt, so auch für eine späte Nachwelt alles Persönliche hinter dem Inhalte seines Lebens, seinen Schöpfungen, verschwinden lassen wollen, als sei er selbst ganz mit allem Sein und Wesen in denselben aufgegangen und als könne man einzig und allein in ihnen ihn finden und erkennen. Sein Leben war sein Schaffen, seine Kunst war er! —

Als Sohn eines Seidenfärbers (tintore) Battista Robusti, ist Jacopo Robusti, der vermutlich schon als Knabe den Beinamen Tintoretto (der kleine Färber) erhielt, 1518 in Venedig geboren worden. Die früh hervortretende Begabung zur Malerei, deren erste Proben er mit den Färbestoffen des Vaters an den Wänden des Hauses anstellte, veranlaßte die Eltern, ihn als Lehrling in das Atelier Tizians zu geben. Doch sollte hier seines Bleibens nicht lange sein. Wollten wir Ridolfi Glauben schenken, so hätte der Meister, angesichts der Zeichnungen des Knaben in Eifersucht aufwallend, denselben sogleich fortgeschickt. Etwas Wahres, nämlich ein schnell eintretender Bruch zwischen Lehrer und Schüler, wird an dieser Erzählung sein, das angegebene Motiv der Trennung aber wird doch schwer glaubhaft dünken, obgleich eine ganz gleiche Thatsache aus dem Leben des jungen Michelangelo berichtet wird, dessen Zeichnungen die Eifersucht seines Meisters Domenico Ghirlandajo erregten. Wie Michelangelo, wird auch Tintoretto bereits in seinen frühesten Arbeiten eine ausgeprägt persönliche künstlerische Auffassung zur Schau getragen haben, und wie der Florentiner scheint auch er nicht eigentlich in ein direktes Schülerverhältnis zu irgend einem Künstler getreten zu sein, sondern in freier Verwertung der Eindrücke und Anregungen, welche bedeutende Kunstwerke ihm verschafften, sich selbständig entwickelt haben. Bot sich ihm allerorten die Gelegenheit, in den Gemälden der lebenden Meister: Tizians, des älteren und des jüngeren Bonifazios, Andrea Schiavones, Paris Bordones und Pordenones, die Kunst herrlichster Farbenharmonie zu studieren, und durfte er für sie auch den Schöpfungen der älteren Maler: der Bellinis, Carpaccios, Giorgiones und Palma Vecchios bedeutsame Belehrung entnehmen, so trieb ihn sein angeborener Sinn für große und starke Formensprache, welche er in der venezianischen Malerei vermißte, bei den Meistern des plastischen Stils, den Florentinern, Unterweisung zu suchen. In eben jenen Jahren, in denen sein großes Schauen sich entwickelte, traf ihn die Kunde von den über Alles erhabenen Werken, welche Michelangelo in der Grabkapelle der Medici geschaffen hatte — Zeichnungen nach denselben werden nach Venedig gelangt sein —, und in ihnen erkannte sein begeistertes Auge die Größe und die Möglichkeit des in seinem eigenen Inneren nach Verwirklichung ringenden Ideales. Denn das, was ihm ganz allein unter den venezianischen Künstlern eigen war, was seinen Genius von frühe an auf besondere Wege wies, war das leidenschaftliche Gefühl für die plastische Herrlichkeit des bewegten menschlichen Leibes, für die in unendlichen Hebungen und Senkungen aller Teile harmonisch-melodisch einheitlich sich äußernde Lebenskraft. Ist es dies Ideal, dies Bekenntnis zu der gewaltigen Formenkunst des Florentiner Bildhauers gewesen, welches Tizians Feindseligkeit gegen den Jüngling hervorrief? Michelangelo hat, als Tizian in Rom sich aufhielt, dessen Farben und Malereien gerühmt, aber zugleich den Ausspruch gethan: „es sei schade, daß man in Venedig nicht von Anfang an gut zeichnen lerne, und daß jene Maler keine bessere Methode des Studiums hätten“ — wir

dürfen annehmen, daß auch Tizian nur bedingte Anerkennung für Michelangelos Kunst hatte. Und nun vertrat jener feurige Knabe aus eigener Erkenntnis heraus in Venedig die Meinung des Florentiners, die er später, befragt, welches die schönsten Farben seien, witzig so formuliert hat: Schwarz und Weiß, denn die erste gebe durch Tiefe des Schattens den Figuren Kraft, die andere die plastische Form. Was er suchte, die Unterweisung in der auf plastische Wirkung gerichteten Zeichnung des menschlichen Leibes, fand er bei Tizian nicht, und ein Jüngling schon, hat er es gewagt, ein Ideal in der Malerei aufzustellen, das höher und umfassender war, als das vorzugsweise koloristische Tizians: das Ideal einer Verbindung der zu gleicher Bedeutung erhobenen Form und Farbe.

Mit diesem unerhört kühnen Gedanken, der einzig dem schrankenlosen Kraftbewußtsein seines Schauens sich verdankte, konnte er in dem Studio Tizians sein Genüge nicht finden. Auf eigenem Wege mußte er zu erringen suchen, was er über die Thüre eines Raumes in seinem Atelier geschrieben hat, und was nicht ein akademisches eklektisches Princip, sondern der Ausspruch der Selbsterkenntnis seines Genius war:

„Die Zeichnung von Michelangelo und das Kolorit von Tizian."



Abb. 10. Bildnis eines Unbekannten. In der k. k. Galerie zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

Über die Art der so selbständig angestellten, sein Leben lang fortgesetzten Studien sind wir wohl unterrichtet. Erwarb er sich durch Kopieren Tizian'scher Gemälde die Herrschaft über die Farbe, so übte er sich in der Zeichnung nach Abgüssen von Antiken und von Michelangelos Skulpturen. Nicht ohne große Ausgaben bildete er sich eine Sammlung von Gipsen nach antiken Marmorwerken, von Florenz ließ er sich die kleinen Modelle, welche Daniele da Volterra nach den Figuren der Medicäischen Grab-

denkmäler in San Lorenzo angefertigt, nämlich „Morgen“ und „Abend“, „Nacht“ und „Tag“, kommen und stellte an ihnen besondere Studien an, indem er zahllose Zeichnungen bei Lampenlicht danach anfertigte, um in der Wiedergabe solcher kräftiger Schatten eine starke und plastische Wirkung zu erzielen. Nimmer ruhte er, in Aquarell- und Kohlenzeichnungen, die er weiß aufhöhte, sich Rechenschaft von den Körperformen zu geben, bald einen Arm, bald eine Hand, bald einen Torso seiner Sammlung vornehmend. In solchen Arbeiten verschaffte er sich selbst gleichsam die Korrektur der mit nicht minderer Leidenschaft betriebenen Zeichnungen nach der Natur, in denen er besonders die Mannigfaltigkeit und Besonderheit der Bewegungen in den Körpern wiederzugeben bemüht war. Deren volle Kenntnis zu erlangen, stellte er anatomische Untersuchungen an. Um aber alle Schwierigkeiten in der Raumdarstellung bewältigen zu lernen, fertigte er kleine Wachs- und Thonmodelle an, drapierte sie mit Stoffen, deren Falten er den Gliedern anpaßte, und verteilte sie in schlichte, aus Holz oder Karton angefertigte Kästen, deren Inneres er durch Fensterchen beleuchtete, um an den Modellen Lichteinfall und Schatten zu beobachten. Der Drang nach plastischer Wirkung führte ihn so, nicht minder wie das koloristische Streben zu allmählich immer mehr sich verstärkenden Studien über Erscheinung und Bedeutung des Lichtes. An anderen Figuren, welche er an die Balken der Decke hängte, machte er sich die Verkürzungen deutlich.

Um endlich die Malertechnik von Grund aus zu erlernen, suchte er, wo immer er nur konnte, Maler bei ihrer Thätigkeit auf, ja hielt es nicht unter seiner Würde, schlichten Dekorationsmalern und Anstreichern praktische Kunstgriffe abzusehen und sich in Gesellschaft von Maurern — wie einst in Cittadella, wo er den Rahmen um die städtische Uhr ausführte — zu üben.

Sehr deutlich spricht sich in dieser seiner besonderen Hinwendung zur Wandmalerei, welche erst seit dem Beginn des sechzehnten Jahrhunderts in Venedig an den Fassaden der Paläste sich zu entwickeln begann, sein auf das Große, Monumentale, Einfache gerichteter Sinn aus. Die frühe und eifrige Beschäftigung mit dem Fresko, aus welchem in Florenz seit den Zeiten Giottos der große Stil sich ergeben hatte, sollte den Charakter seiner Kunst bestimmen, und nur wenn wir diese Thatsache recht ins Auge fassen, können wir der Eigenart, namentlich seiner späten Schöpfungen gerecht werden und die Erklärung für Besonderheiten seiner Komposition und Technik finden. Wenn auch er, wie alle anderen Venezianer, in Berücksichtigung des Klimas, nach vorübergehender Thätigkeit in der eigentlichen Wandmalerei, seine Gemälde auf Leinwand auszuführen sich gezwungen sah, so hat

Abb. 11. Der heilige Markus rettet einen Sarazenen aus dem Schiffbruch. Im Palazzo reale zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz.)

er dieselben doch und um so mehr, je freier er ward, im Geiste und Stile des monumentalen Freskomalers geschaffen, und auch hierin nimmt er in der venezianischen Kunst eine ganz einzige Stellung ein.

Belehrung in dieser Technik scheint er besonders bei dem begabten Nachfolger Giorgiones und Tizians, dem ihm fast gleichalterigen Andrea Schiavone gesucht zu haben, dem er häufig bei seinen Arbeiten ohne Entgelt half, so an dem Palazzo Zeno bei den Crociferi, wo er ganz oben eine liegende Frau und auf einer anderen Wand die „Bekehrung Sauls“ in vielen Figuren ausführte.



Abb. 12. Die Entführung des Leichnams des heiligen Markus aus Alexandria. Im Palazzo reale zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Gebrüder Alinari in Florenz.)

Auf so verschiedenen Wegen und mit einem rastlosen Fleiße sollte er sich schon in seinen jungen Jahren jene vollkommene Herrschaft über alle Ausdrucksmittel seiner Kunst erwerben, welche die Welt vielleicht weder vor ihm noch nach ihm je gesehen hat. Allen Reichtum der Natur in Form, Farbe und Licht, alle Errungenschaften der Kunst, der griechischen wie der Renaissance, in Formensprache, Kolorit, Perspektive und Technik machte er sich in titanischer Arbeit, in gewaltigem Schauen zu eigen — ein Herrscher über die Welt der Erscheinungen, dem das große Erbe der Kunst gebührte, weil er es aus eigener Kraft sich erwarb, weil er es aus siegreicher Persönlichkeit zu neuen Formen prägte und weil er es im Dienste größter Ideen verwertete. Denn alles dieses schrankenlose Können war nur bestimmt, dem inneren Schauen eines Geistes und einer Phantasie, welche ebenso unermeßlich waren, zu dienen, ja es entstammte nur dem Drange eines überreichen inneren Lebens nach Befreiung. Über der Schöpfung schwebte der Geist des Schöpfers, sie war nur die Emanation seiner Ideen.

Es bedürfte der Angaben des wohlunterrichteten Ridolfi über die Unermüdlichkeit der Arbeit Jacopos nicht, um die gedankenlosen, seit Vasari geltenden Vorwürfe des Mangels an Studium und an Selbstzucht zu entkräften. Jedes seiner Werke steht ihnen als glänzendes, unwiderlegliches Zeugnis gegenüber. Eher möchte man fragen, ob es je einen Künstler gegeben, welcher so rastlos beständig gelernt, wie er — wäre diese Frage nicht ausgeschlossen, da gewissenhaftes, nie endendes Studium ja im Wesen des Genies überhaupt mit der schöpferischen Kraft untrennbar verbunden ist. Er selber aber pflegte zu sagen, daß das Studium der Malerei mühevoll sei und die Schwierigkeiten um so mehr zu Tage träten, je mehr man sich vertiefte, und daß das Meer immer größer werde. „Schöne Farben,“ meinte er, „seien in den Läden des Rialto zu kaufen, aber die Zeichnung sei nur mit viel Arbeit und langen Nachtwachen aus dem Schrein



Abb. 18. Die Auffindung des Leichnams des heiligen Markus. In der Brera zu Mailand.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

des Geistes herauszuziehen, darum verstünden und übten sie auch so wenige aus." Und einem jungen Bologneser Künstler, Odoardo Fialeti, der ihn fragte, was er thun solle, um vorwärts zu kommen, erwiderte er, er solle zeichnen, und als Fialeti von neuem ihn bat, ihm noch eine andere Anweisung zu geben, fügte der Alte hinzu, er solle zeichnen und abermals zeichnen. Für alberne Schwätzer aber, wie die Prälaten und Senatoren, welche im Hinblick auf das Paradies des großen Ratssaales ihn fragten, warum Bellini, Tizian und die anderen älteren Maler so sorgfältig in der Ausführung gewesen seien, er hingegen so hudele, hatte er die Antwort bereit: „Weil jene Alten nicht so Viele hatten, die ihnen den Kopf zerbrachen."

* * *

Über den Schöpfungen der Jugendzeit Tintorettos, also etwa aus den Jahren 1535—1548, hat kein freundliches Schicksal gewaltet, und es gelingt nicht, sich ein ganz deutliches Bild von den ersten Phasen seiner künstlerischen Entwickelung zu machen. Dies wäre nur möglich gewesen, wenn in Sonderheit die Wandmalereien, die für jene Epoche seiner Thätigkeit charakteristisch waren, sich erhalten hätten, aber dies ist nicht der Fall. Einige wenige Zeichnungen nach Resten derselben, welche

Zanetti 1760 (in seinen Varie pitture al fresco) veröffentlichte, sind das Einzige, was uns eine sehr ungenügende Anschauung hiervon verschafft. Zwei derselben, Figuren vom Palazzo Gussoni am Canal grande wiedergebend, erregen freilich unser besonderes Interesse, da sie den deutlichsten Beleg für des Künstlers Beschäftigung mit den Skulpturen Michelangelos bringen: sie sind nämlich nichts anderes als die Gestalten des „Morgens" und des „Abends" selbst, in Verkürzung vom Fußende aus gesehen. Mit großer Kunst scheint der plastische Charakter in einen malerischen umgesetzt, und, was sehr bemerkenswert ist, jede Übertreibung, wie sie doch sonst allen Nachahmern Michelangelos eigentümlich, vermieden worden zu sein. Von den Fresken an einem Hause bei Ponte dell'Angelo, unter denen Ribolfi besonders eine Reiterschlacht hervorhebt, hat Zanetti nur einzelne, frei und anmutig bewegte Figuren und das Stück des sonderbaren gemalten Gesimses, welches von bronzefarbenen Händen und Füßen getragen wird, wiedergeben können. Für diese Arbeit soll der Künstler, dem die Freude am Schaffen über alles ging, kein Honorar gefordert und dadurch die anderen Maler gegen sich aufgebracht haben. Man erzählte sich, daß die Erfindung jenes Gesimses eine Erwiderung gewesen sei auf die Bemerkung der Neidischen: „er müsse, um mit Ehren die freiwillig übernommene Aufgabe zu lösen, Füße und Hände gebrauchen." — An der Darstellung eines Ganymedes am Hause eines Färbers beim Ponte di San Giovanni Laterano rühmt Ribolfi die kühne Bewegung des kräftig gebildeten Jünglings und bemerkt an einem Friese in der Casa Miani alla Carità, welcher den „menschlichen Lebenslauf" und den Raub der Helena darstellte, Anklänge an Schiavone und Bonifazio. Bezüglich anderer Malereien, wie des „Gastmahl des Belsazar" an dem Hause der Zimmerleute vom Arsenal, des Frieses mit kleinen Darstellungen aus dem Leben der heiligen Barbara in der Scuola dei Sartori, welche noch Goethe sah, eines Bildes des Volto santo über der Hofthüre der Scuola



Abb. 14. Der Sündenfall. In der Akademie zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

bei Lucchesi und der Fresken: Kains Brudermord und die Verkündigung in den Servi sind nur kurze Erwähnungen erhalten.

Das früheste Tafelbild, welches die allgemeine Aufmerksamkeit erregte, scheint ein Doppelbildnis, ihn selbst mit einer Skulptur in der Hand und seinen Bruder, mit einer Zither, in Nachtstimmung darstellend, gewesen zu sein, ein Zeugnis seiner Lichtstudien. Es war, der Sitte der Zeit entsprechend, in der Merceria ausgestellt und begeisterte einen Poeten zu den Versen:

Leuchtet im Schatten der Nacht so hell schon Tintoretto,
Wie erst wird er es dann, hebt sich strahlend der Tag!

Vor einem anderen, auf dem Rialto zur Schau gestellten figurenreichen Gemälde soll selbst der ihm wenig günstig gesinnte Tizian in Lobeserhebungen ausgebrochen sein. Verschollen wie diese Bilder sind auch die Orgelflügel mit den Figuren der Heiligen Augustin und Paulus und der Verkündigung, bereinst in Santa Maria dei Servi, die kleine Anbetung der drei Könige (in Spirito santo), die Orgelthüren von San Benedetto mit der Verkündigung und der Samariterin, die Altarwerke ebendaselbst: eine Madonna mit Heiligen und eine Geburt Christi, die in Santa Anna früher befindliche, von P. Lorenzini gestochene tiburtinische Sibylle und zwei Lunetten, welche im Magistrato sopra i Conti angebracht waren. Folgt man aber den Hinweisen Ridolfis und Boschinis, so gelingt es, wie ich glaube, doch, einige Schöpfungen des Künstlers aus jenen Jahren noch heute nachzuweisen und zwar in jenen Bildern, welche Beziehungen zur Kunst Schiavones und Bonifazios zeigen. Ganz im Stile des ersteren gehalten und daher zur Zeit Ridolfis von Vielen für ein Werk Schiavones genommen, ist eine Altartafel in Santa Maria del Carmine mit der „Darstellung im Tempel" (Abb. 2). In die Dämmerung eines hohen Raumes fällt von der Höhe links mildes weiches Licht. Es beleuchtet den auf hohen Stufen stehenden Altar und die feierlich bewegten Gestalten des Priesters, der Maria und des dargebrachten Kindes. Fackelträger, Frauen und Männer, darunter der empfindungsvolle, an Tizian erinnernde Joseph, treten aus dem Schatten des Hintergrundes hervor. In großer Bewegung, mit innigem auf die Jungfrau gerichtete Aufblick des



Abb. 15. Kains Brudermord. In der Akademie zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 16. Die Entstehung der Milchstraße. In der Nationalgalerie zu London.

mütterlichen Mitempfindens hat sich eine edle Frauengestalt von Tizianischer Schönheit, ein Kind im Schoße, vorn an den Stufen niedergelassen. Der malerische Eindruck des Bildes wird, wie bei Schiavone, durch den einheitlichen, gleichmäßigen, warmen, goldbraunen Ton bestimmt, dessen Schwere der junge Künstler durch die Wirkung des einfallenden Lichtes zu überwinden trachtet — ein erster geistvoller, aber noch befangener Versuch einer Helldunkeldarstellung. Die gleichmäßige und gehäufte, etwas unbelebte Anordnung der Figuren im Hintergrunde, die allzu weiche, unausgeprägte Gewandbehandlung, die Beschränkung im Koloristischen verraten Befangenheit, schon aber zeigt sich, wie im Lichte, so auch in den großen, einfachen Bewegungsmotiven der beiden Frauen und des nach hinten gewandten Jünglings links, ein seine Schwingen regender plastisch dramatischer Geist.

Von gleichem warm braunem Ton scheint ein Bild gewesen zu sein, welches, durch trüben Firnis entstellt, ganz unbeachtet an dunkler Wand in der kleinen Kirche San Gallo hängt und in seinen Figuren mehr an Bonifazio II. als an Schiavone gemahnt. Es stellt den segnenden Christus mit der Weltkugel thronend und zu seinen Seiten die Heiligen Marcus und Gallus dar.

Wie hier, macht sich eine Mischung von Elementen Schiavones und Bonifazios in einem heiligen Demetrius in San Felice geltend. In leicht ausschreitender Bewegung, in goldgeschmücktem Stahlpanzer und goldbraunem Mantel, in der Rechten eine rote Fahne, die Linke am Schwert, tritt uns, auf einem Postament vor einer Landschaft mit Ruinen, der blondlockige, junge Held entgegen. Freundlich schaut er auf den unten im Brustbild gegebenen Stifter aus der Familie Ghissi herab, dessen groß

und einfach gezeichneter Kopf als erste bedeutende Porträtschöpfung Tintorettos betrachtet werden darf.

In dieselbe frühe Zeit, also wohl noch in die dreißiger Jahre, sind die zwei Evangelistenbrustbilder, welche Porträtzüge tragen, in der Akademie zu Venedig (228 u. 235), einst im Magistrato del Monte di Sussidio, zu versetzen.

Den nächsten Schritt der Entwickelung des Künstlers verdeutlicht uns das Gemälde der „Ehebrecherin vor Christus" im Museo del Prado zu Madrid (Abb. 3). Er sucht sich von dem schweren, braunen Ton der Schiavone'schen Manier zu befreien, indem er in hellerem Lichte lebendigere Farbenwirkung gibt, betont das Räumliche durch stärkere Kontrastierung von vorwärts und rückwärts gesehener Figuren, ja durch die sehr verkürzte Gestalt des Kranken, lockert zu Gunsten dramatischer Natürlichkeit die Figurenanordnung, bildet die einzelnen Bewegungsmotive zu größerer Freiheit aus und steigert die Charakteristik der Typen, welche aber doch nahe Verwandtschaft mit jener „Darstellung im Tempel" besitzen. Noch machen sich diese Bestrebungen als solche zu stark bemerkbar, denn das Studium nach dem Modell verrät sich in dem etwas Gesuchten in Haltung, Gebärden und Gewandung. Noch ist die reichliche und monotone Faltengebung der Stoffe nicht zum freien Ausdruck der Körperbewegung geworden, noch ist die Raumvertiefung eine geringe, — welcher Fortschritt aber macht sich gleichwohl in der Größe und Lebendigkeit der Anschauung geltend, wie stark und natürlich ist die Gruppe der Frau mit dem Kranken erfunden, von welcher, fast an Raphael erinnernden Schönheit ist die mit ihrem Kinde davoneilende Frau! Und wie aus der Gestaltung, spricht auch aus der Idee der ganzen Darstellung schöpferischer Geist. Der Vorwurf war von den Venezianern viel behandelt worden, ein bestimmter Typus der Komposition in gedrängt nebeneinander gestellten Halbfiguren war, aus Anregungen Giorgiones heraus, entstanden und findet sich wiederholt auch in einem, wie ich glaube, fälschlich Jacopo zugeschriebenen, übrigens übermalten Bilde der Akademie in Venedig (Nr. 232). Tintoretto bereichert den Vorgang durch die Scene des auf Heilung wartenden Verwundeten — ein wunderbar tiefer Gedanke findet seinen Ausdruck: Sünde und Leiden werden nebeneinander hingestellt, aufeinander bezogen und über ihnen waltend die Kraft des Reinen, welche, wie sie die Schuld tilgt, so die Wunden schließt. Kundry und Amfortas!

Noch einmal hat es, kurze Zeit darauf, den Künstler verlangt, dieselbe Idee zu verbildlichen. Er mochte sich das erste Mal nicht genug gethan haben: in einem irrtümlich der Schule des Meisters zugewiesenen Bilde der Dresdener Galerie (Nr. 270 A) ist in freier Variation die Scene dargestellt. Inmitten einer großen Säulenhalle sitzt Christus in ganz ähnlicher Haltung und wendet sich zu der von links heranschreitenden, von Pharisäern geleiteten Sünderin; der Leidende, von Frauen umgeben, ist auf die rechte Seite versetzt. Es ist offenbar das Bild, welches Ridolfi bei Vincenzo Zeno sah.

Mit diesen Schöpfungen in geistigem Zusammenhange mögen die beiden Darstellungen der Bekehrung Magdalenas durch die Predigt Christi und der letzten Kommunion der Heiligen, welche, von Ridolfi als Jugendwerke in der Kirche Santa Maddalena erwähnt, jetzt im Escorial aufbewahrt werden, entstanden sein.

Von Bild zu Bild entscheidet sich mehr und mehr der Sieg des Lichtes und der Farbe über die Dämmerung und den monotonen Ton. In schimmernder Flut senkt sich goldener Sonnenschein auf den von stattlichen grauen Bauten umgebenen Platz herab, auf welchem sich in dem Gemälde von Santa Maria Mater Domini das Wunder des von Helena entdeckten Kreuzes vollzieht (Abb. 4). Der Stamm, an welchem der Heiland gestorben, gibt sich zu erkennen, indem durch seine Berührung eine Tote zum Leben erweckt wird. Auf der liegenden, wie im Traume sich erhebenden Gestalt ruht die schwere Last, Männer und Frauen, neben denen die drei Stifterbildnisse angebracht sind, beugen sich von links und von hinten erstaunt über sie. Die Kaiserin aber hat schon den Blick von ihr abgewendet und sieht mit inbrünstiger Rührung auf die von zwei Männern ihr überbrachten Nägel. Vier Frauen aus dem Gefolge und zwei Männer weilen rechts in respektvoller Entfernung dem Vorgang bei. An die früheren Werke erinnern die sehr schlanken Verhältnisse und kleinen Köpfe der Frauen,



Abb. 17. Der Drachenkampf des heiligen Georg. In der Nationalgalerie zu London.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

auch ist die Figurenanordnung noch auf eine vordere Raumschicht beschränkt, aber innerhalb dieser ist ein stärkeres Vortreten und Zurückweichen der Gestalten, etwa in drei Schichten, gegeben. In der vordersten sind eine halb und eine ganz nach hinten gewandte Figur, in der zweiten Helena, einige nach hinten sich wendende Männer und die Stifter, in der hintersten nach vorn sich vorbeugende Gestalten angebracht: die liegende, zum Leben Erweckte, in Verkürzung gesehen, verbindet die zweite und dritte Schicht. So drängen sich dem aufmerksamen Betrachter die konstruktiven Mittel der Raumverdeutlichung auf: das Prinzip ist das einer konzentrischen Anordnung der Hauptgruppe, deren Bewegung aber durch die Reihenanordnung der Figuren links und rechts in einer noch etwas schematischen und einförmigen Weise eingedämmt wird. Auch wirkt jene Gruppe noch zu massig, zu ungelöst in den Einzelmotiven. Was aber in Raumbelebung und -wirkung hier namentlich mit Hilfe der vorgebeugten Gestalten im Hintergrund angestrebt, ja erreicht wird, geht weit hinaus über Alles, was Tizian, Bonifazio und Schiavone gegeben haben, ja unterscheidet sich als ein Neues durchaus von deren künstlerischen Prinzipien. Und das Gleiche gilt von der Rolle, welche dem Lichte hier zuerteilt ist, wenngleich Tintoretto Bonifazios des Älteren und Bordones Werken Anregungen hat entnehmen können. Der Einfall warmen Sonnenlichtes von links oben erscheint in feinstem Sinne für den geistigen Gehalt der Darstellung berechnet. Die von jener Seite herandrängenden Männer zeigen die Köpfe beschattet und werfen ihre Schatten auf den Wundervorgang selbst, der dadurch den Charakter des Geheimnisvollen erhält und der Betrachtung möglichst entzogen wird. Ein Sonnenstrahl, der durch eine Lücke eindringt, läßt den Kopf der Erwachenden aus dem umgebenden Dunkel aufleuchten, so daß man nur an dem Ausdruck dieses Kopfes das Wunderbare des Vorganges inne wird. Noch aber erscheint Schatten und Licht zu schroff einander entgegengesetzt, und das hellste Licht kommt den Nebenfiguren rechts zugute, Erscheinungen freilich, die für sich allein betrachtet, es wahrlich verdienen: gleich schlanken Lilien erblühende, in Hellgelb, Hellrot und Weiß gekleidete Frauen, die aus dem Zuge der Panathenäen sich gelöst zu haben scheinen, hoheitsvoll und kindlich, wie ihre Herrin. Der Mann aber, der ihrer holden Nähe sich erfreuen darf



Abb. 18. Diana und die Horen. In der Galerie zu Berlin.



Abb. 19. Musizierende Frauen. In der Galerie zu Dresden.

und den Blick auf uns richtet, ist offenbar kein anderer, als der Maler selbst in einem Alter etwa Ende der Zwanziger. Fest und ruhig schaut aus dem ernsten, dunkelbärtigen Antlitz sein Auge — es schaut, aber es sieht nicht. Ein Bildnis, dem an Bedeutung das auf der anderen Seite angebrachte Porträt des greisen Stifters entspricht, dessen Züge in ergreifender Weise die Güte und Frömmigkeit einer kindlich reinen Seele ausstrahlen.

Noch einmal, und wohl nur um weniges später, hat er Helena in einem Bilde verherrlicht (einst in St. Marcuola, jetzt Mailand, Brera 230). Da erscheint sie, das Kreuz in der Mitte haltend, in Gesellschaft der heiligen Barbara, eines Papstes, eines knieenden und eines stehenden jungen Heiligen, welcher den durch Vornehmheit der Züge ausgezeichneten Stifter empfiehlt. Die künstlerische Bedeutung dieses Werkes beruht in der hohen Vollendung der ausnehmend feinfühlig gegebenen Porträts, denn auch die männlichen Heiligen sind alle bildnismäßig gestaltet.

Ermöglicht das „Wunder des Kreuzes“ in Santa Maria Mater Domini, obgleich seine Wirkung durch einen trüben Firnis beeinträchtigt ist, die Würdigung der malerischen Eigentümlichkeiten des jungen Meisters in jener Zeit, so ist ein gleichfalls dieser Periode angehörendes Bild der Akademie in Venedig: „die Himmelfahrt der Maria“ (Nr. 219) durch Übermalung fast aller originalen koloristischen Reize beraubt worden (Abb. 5). Wer diese schwere, kupferne, unruhige Farbengebung für die ursprüngliche hielte, müßte dazu neigen, es überhaupt nicht für Jacopos Schöpfung zu halten. Eine gründliche Betrachtung aber lehrt, es als ein, was die Komposition anbetrifft, besonders charakteristisches Werk aus dem Ende der Studienzeit aufzufassen. Als Tintoretto den Auftrag auf dasselbe für die heute zerstörte Kirche Santo Stefano Prete (Santo Stin) empfing, mag er sich der Notwendigkeit, mit Tizians berühmter Assunta gleichsam zu wetteifern, wohl bewußt geworden sein. Niemand wird dieses in kleinen Verhältnissen ausgeführte, bescheidene Bild mit der gewaltigen, glühenden Schöpfung des älteren Meisters vergleichen mögen. Und jeder Vergleich würde auch, angesichts der Entstellung der Tintoretto'schen Tafel, ein ungerechter sein — dennoch aber gibt es Nichts, was über die Ziele seines Strebens lehrreicheren Aufschluß gewährte. Mit so bewundernbem Blicke der schon zum Meister heranreifende Jüngling die Vision, welche Tizian auf dem Hochaltar der Frari mit seinem in Rot und Gold getauchten Pinsel gebannt hatte, in sich aufnahm, so fand er doch in ihr sein Ideal räumlicher Illusion, sowie dramatischen Zusammenhanges in der Handlung nicht verwirklicht. So beschloß er, das Wunder des dem Grabe Entschwebens, der Auferstehung Christi entsprechend, unmittelbar zu verdeutlichen, statt der Zweiteilung eine Einheit zu schaffen und zugleich an Stelle der eng gedrängten Jüngerschar eine übersichtlichere und reicher gegliederte Gruppierung zu geben. Demgemäß wählte er den Augenpunkt höher und zeigte in mannigfaltigen, Staunen und Inbrunst verratenden Stellungen die Apostel rings den Sarkophag umgebend, wie sie zu der aus ihrer Mitte emporfliegenden Maria aufschauen. Statt auf Wolken zu stehen, schwebt die Jungfrau, von ihrem Mantel wie von Flügeln umrauscht und von eigener innerer Kraft erhoben, hier wirklich gen oben, und zwar in jener leicht kreisenden Bewegung, deren geheimnisvoller Schwung in so manchen Werken der späteren Zeit uns noch bezaubern wird. Ein Engel, der ihre Füße stützt, und Cherubimköpfe, welche gleich Luftblasen ihren Armen und ihrem Gewande Halt geben, begleiten ihren Flug. Von ihren Strahlen werden die Zurückbleibenden erleuchtet. Die Erscheinung Gottes in der Höhe ist fortgelassen, nur in ihrem Blicke spiegelt sich der Glanz ewigen Seins. So verbindet sich in merkwürdiger Weise eine höhere Idealität der Konzeption, als sie Tizian zu eigen war, mit einer stärkeren Wirklichkeitswirkung. Zu der letzteren trägt die mehrfache Porträtgestaltung der Jünger, in welcher sich hier also die Eigentümlichkeit des Heiligenbildes in der Brera wiederholt, bei. Aber freilich, der dithyrambische Schwung der Apostelschar auf Tizians Bilde, das Unisono ihres nachstrebenden Gefühles ist bei Tintoretto einer allzu großen Bewegtheit und Unruhe gewichen. Hierin, sowie in der zu studiert wirkenden Stellung Marias verrät es sich, daß der Künstler noch nicht die seinen Ideen entsprechende volle Herrschaft über die Darstellungsformen gewonnen hat.

Aber der Augenblick, da die Ausdrucksfreiheit erlangt ſein wird, iſt nahe. Schon hat Pietro Aretino mit ſcharfem, begehrlichem Auge das Genie des jungen Malers erkannt und ihm ſein ſelbſtſüchtiges Protektorat, trotz aller Freundſchaft mit Tizian, zugewandt. Tintoretto hat ihm im Jahre 1545 für ein Zimmer zwei Bilder: „Apollo und Marſyas“ und „Merkur und Argo“ gemalt und Pietro drückt ihm in ſeiner weitſchweifigen, geſchraubten und ſalbungsvollen Art ſeine Bewunderung über dieſelben in einem Briefe (IV. Buch, S. 110 in der Pariſer Ausgabe von 1609) aus: „Für ſchön und kühn und lebendig in lebendigen, kühnen und ſchönen Motiven werden von jedem erfahrenen Kunſtkenner die beiden Geſchichten: die Fabel von Apollo und



Abb. 20. Die Hochzeit zu Kana. In Santa Maria della Salute zu Venedig. (Nach einer Originalphotographie von Anderſon in Rom.)

Marsyas und die Novelle von Argo und Merkur gehalten, die Ihr so jung an Jahren in weniger Zeit, als man dazu gebrauchte sich auszudenken, was Ihr an der Decke des Zimmers malen solltet, in dem Zimmer zu meiner und Jedermanns hoher Genugthuung gemalt habt. Beruht bei den Dingen, die man wünscht, das ‚schnell und schlecht' in der erwünschten Vollendung, welches Vergnügen empfindet tauglich, da Ihr wohl wißt, daß jene ohne diese, nicht aber diese ohne jene bestehen kann. Die Philosophie und die Theologie sind Kunst und die Waffenkunde und das Kriegswesen in ähnlicher Weise Handwerk. Und wie eine Art Bäume sich für Segelstangen, eine andere für Schiffsbohlen, eine dritte für Ruder eignet, und diese sich verhältnismäßig besser als jene für Balken schickt und jene mehr wie diese für Treppen



Abb. 21. Der Doge Girolamo Priuli, vom heiligen Hieronymus empfohlen, empfängt das Schwert von der Gerechtigkeit.
Deckenbild im Dogenpalast zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

man dann, wenn das ‚bald und gut' sie erledigt? Sicher hängt die Schnelligkeit des Thuns davon ab, daß Einer versteht, was er macht, so wie es Euer Geist versteht, der die hellen und die dunklen Farben richtig anzubringen versteht; dank welchen Verständnisses nackte und bekleidete Figuren sich in ihrem gehörigen Relief zeigen. Nun aber, mein Sohn, da Euer Pinsel mit diesen Werken den Ruhm bezeugt, welchen Euch künftige erwerben werden, gebt nicht zu, daß es soweit komme, daß Ihr nicht Gott dankt; denn das Mitleid seiner Barmherzigkeit macht Euer Gemüt nicht weniger zur Erlernung der Güte, als der Malerei anwendbar ist, so bringt es die Anlage, welche bei der Mannigfaltigkeit der Professionen an Güte bei Jedermann verschieden ist, mit sich, daß Ihr Jenem in der Tafelmalerei voraus seid, Dieser aber Euch in Marmorskulpturen übertrifft. Mit der Profession der Güte aber tritt kein Gewerbe des Geistes noch der Hand je in Wettbewerb, denn sie allein hat nichts mit Hand oder Geist zu thun, sondern mit dem Gemüt und der Seele; und wir empfangen sie nicht von der Natur, sondern sie wird uns eingegeben von Christus. — Venedig, im Februar 1545."

Viel Worte und wenig Lob — aber,

worauf es Tintoretto in seinem Streben selbst ankam und was ihn von allen Anderen unterschied: die starke Helldunkelausbildung von Licht und Schatten hat der Aretiner doch erfaßt. Jene Bilder sind nicht auf uns gekommen — falls nicht ein dekorativ behandelter „Apollo und Marsyas“ beim Herzog von Abercorn mit einem derselben zu identifizieren wäre. Gewiß dürfen wir sie uns von einem ähnlichen Reize naiver Naturauffassung, weich rundender Modellierung des Nackten und warmer Farbenstimmung denken, wie das liebliche Familienidyll von Vulkan, Venus und Amor im Palazzo Pitti zu Florenz (Nr. 3, Abb. 6).

Wie Pietro Aretino begannen aber auch Andere, den Maler für fähig der Ausführung bedeutender Aufgaben zu halten. Ein Gemälde von allergrößten Verhältnissen wurde ihm im Jahre 1547 in Auftrag gegeben, wie die darauf befindliche Inschrift: 1547 die 17 Agosto in tempo de miser Isepo Morandelo et conpagni meldet. Ein zweites kam als Seitenstück später hinzu. Sie waren für die Chorwände der Kirche Sant' Ermagora e Fortunato (San Marcuola) bestimmt und stellen das Abendmahl und die Fußwaschung dar. Schon vor Ridolfis Zeit gelangte letztere (vermutlich durch den nach Italien gesandten Kapellmeister und Bilderfreund Niccolò Lenier und den Vermittler David Nys) in den Besitz Karls I. von England, aus dessen Ver-



Abb. 22. Die Kreuzigung Christi. In der Scuola di San Rocco zu Venedig. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

steigerung sie durch D. A. de Cardenas für Spanien erworben wurde. Hier fand sie im Escurial ihre Aufstellung — an ihrer Stelle hängt heute in der Kirche eine alte Kopie. Das Abendmahl aber befindet sich noch jetzt in derselben, nur ist es, ebenso wie die Kopie der Fußwaschung — was den künstlerischen Eindruck beeinträchtigt, — unten und oben durch angesetzte Leinwandstücke aus einem Breitbild in ein fast quadratisches Hochformat umgewandelt worden, in Anpassung an die hohen Chorwände der später umgebauten Kirche. Ein Zeugnis gleichsam des Abschlusses von Jacopos jugendlichen Studien, fesselt das Werk zuerst durch die gesättigte Fülle des Kolorites unser Auge. In einem von links oben einfallenden Lichte blitzen und glühen herrliche Farben in dem einfachen — erst später durch die Vergrößerung der Leinwand zu einer hohen Halle erweiterten — Raume: ein an Bordone gemahnendes Erdbeercarmoisin, ein sattes Blau, ein tiefes Moosgrün, ein schimmerndes Weiß bilden die Grundtöne der reichen Harmonie. Die Weihe der Abgeschiedenheit von der Welt ruht auf dem innig verbundenen Zusammensein der Gestalten. Wie in dem traditionellen Typus der Darstellung, der in Venedig ja besonders von den Bonifazios gegeben wurde, befindet sich Christus in der Mitte einer breitgestellten Tafel, aber an die Stelle der geschlossenen Haltung und der Symmetrie in den Figuren ist eine lebhaftere und natürlichere Bewegung und Gruppierung getreten. Wie der Heiland das Wort vom Verrat, niederwärts schauend, ausgesprochen hat, neigen sich Johannes und sein anderer Nachbar liebevoll besorgt zu ihm, und bilden sich im Austausch ihrer Gefühle links und rechts Gruppen von je vier Jüngern. An der Vorderseite des Tisches aber, wo rechts noch ein anderer Apostel zu sehen, gewahrt man, schräg Christo gegenüber den in dunklen Rock gekleideten Judas, wie er, ganz den Rücken uns zuwendend, den Beutel hinter sich verbergend, auf die Worte der ihm Benachbarten lauert. Eingefaßt wird die ganze Szene von zwei herrlichen, von der Seite nahenden Frauen: die eine rechts, ein Kind auf dem Arme, ein anderes neben sich, trägt eine Schüssel, die andere einen Kelch mit Hostie. Die Tradition nennt sie Caritas und Fides, das künstlerische Gefühl faßt sie als Dienerinnen auf — als die ersten in der Reihe jener wunderbaren Frauengestalten, die, gleich Pförtnerinnen uns den Weg in Jacopos ideale Welt weisen, hier noch als Allegorien gekennzeichnet, später schlichte namenlose Vermittlerinnen zwischen der religiösen Vorstellung und der profanen Wirklichkeit.

In dieser Schöpfung hat sich Tintoretto zum erstenmal mit einem Stoffe befaßt, der ihn in seinem weiteren Leben immer wieder fesseln, ja in dessen Gestaltung schließlich sein Genie den höchsten ekstatischen Ausdruck finden sollte. Vergleicht man das Werk von 1547 mit späteren, so ist es als noch altertümlich streng zu bezeichnen, einen so großen Fortschritt es in dramatischer Beziehung über Bonifazios Darstellungen bedeutet. Offenbar hat es ihn bald nach Vollendung des herrlichen Bildes gedrängt, noch einmal und in freierer Weise das Abendmahl zu veranschaulichen, in einem Bilde in San Simeone grande, welches den Übergang zu dem späteren Ideal verdeutlicht.

Der Name Rembrandt drängt sich Einem unwillkürlich auf die Lippen, tritt man zum erstenmale vor das wundervolle Werk. Wie erklärt sich das Unbegreifliche, daß dieses zu den außerordentlichsten Schöpfungen der Malerei gehörende Gemälde der Welt ganz unbekannt geblieben ist? Man steht vor einem Rätsel, — viel abgelegenere Kirchen in Venedig, als diese, ziehen die Kunstfreunde an sich, bloß weil etwa ein Cima da Conegliano dort zu sehen ist. Und für die erhabene Vision des Genius hat man seit Jahrhunderten keinen Blick übrig gehabt?

In einem, von warmer, brauner Dämmerung erfüllten Raume, der sich rechts hinten nach einem Seitenportikus zu öffnet, ist in schräger Stellung nach rechts hinten, also in einer, wenn auch noch maßvollen Verkürzung gesehen, der Tisch angeordnet. An seiner hinteren Seite sitzt gegen links Christus, dem Blicke durch eine vorn gelassene Lücke zwischen den Aposteln voll sich darbietend, rings herum die Jünger. Von links treten inbrünstig betend der Stifter, ein Mann von klugen, edlen Zügen, in weißem Chorhemd und ein vornehmer Jüngling als Diener herzu, von rechts schreitet

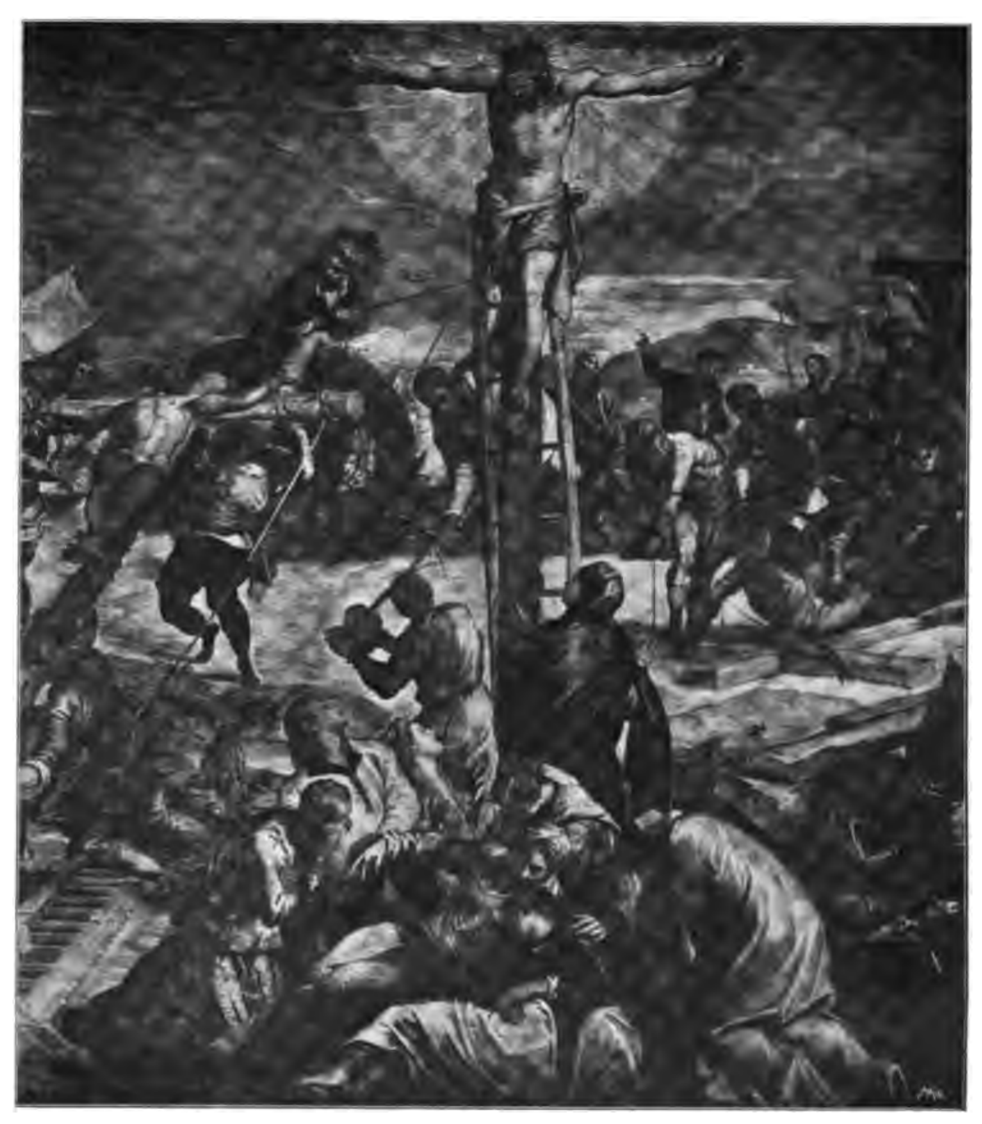


Abb. 23. Der Gekreuzigte und die Gruppe der Freunde.
Detail aus der Kreuzigung in der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

mit einem Kruge die Wirtin, eine einfache Frau aus dem Volke, aber mit königlicher Grandezza sich bewegend. In dem Portikus des Hintergrundes endlich naht ein Mann mit einer Fackel. Es ist ein Moment nicht der dramatischen Erregung, sondern höchster Feierlichkeit. Seine Hände sanft erhebend, den von sanfter Wehmut umflorten Blick ergeben nach oben richtend, bringt Jesus sich selbst zum Opfer dar. In Schweigen und heiligem inneren Nacherleben den Schmerz bezwingend, verharrt die Jüngergemeinde, fast verliert sich in ihr die Erscheinung des Judas, dessen kräftiger harter Kopf in keiner Weise auffallende Züge zeigt und den man nur an dem im Rücken gehaltenen Beutel erkennt. Nicht um den Verrat, um ein viel Höheres, ein Mysterium handelt es sich hier. Die Wunder des Lichtes offenbaren es unserem Gefühle. Wie von Christus

aus, in der That aber von oben her, strahlt gleich flüssigem Golde warmer Schein: er verklärt mit hellstem Glanze den Dulder und die ihm nächst Sitzenden, erleuchtet mild wie von innen heraus die Ferneren und durchdringt in Ätherglühen selbst die tiefste Dämmerung im Hintergrunde.

Das Ganze, bei größtem Reichtum der Farben und einer Mannigfaltigkeit der Motive, welche jeglicher Gestalt das Gepräge individueller Bedeutung gibt, und bei einem mit unbegreiflicher Feinheit berechneten Wechsel von Licht auf Dunkel und Dunkel auf Licht in allen Einzelheiten, von größter Einfachheit und Geschlossenheit der Erscheinung. Rembrandt! Das Wunder seiner Kunst: die Erhebung des Lichtes zur höchsten Bedeutung seelischen Ausdruckes, schon durch den Genius Tintorettos hat es sich offenbart, aber ein Mehr noch ist hier gegeben: in das Licht hineinbezogen erscheint die vollendete Schönheit italienischer Menschenbildung: eine Christusgestalt, deren Vollkommenheit einzig den göttlichsten Konzeptionen der größten Meister zu vergleichen ist, die Schar der ihn umgebenden Treuen die Verbildlichung allen Adels reiner Menschlichkeit! —

Und diesen Geist, diese Seele hatte ein Pietro Aretino über das Göttliche belehren wollen. Dem leeren Gepränge und den Phrasen der Feste feiernden Stadt stellte der Künstler, aus dem Schweigen seiner Werkstatt hervortretend, die Offenbarung innerer Versenkung gegenüber, seine Vision von menschlicher Gemeinsamkeit, sein Bekenntnis von den Aufgaben der Kunst. Und wir, indem wir schließlich vor diesem Werke auch des Meisters gedenken, geben uns Rechenschaft darüber, welche Arbeit dazu gehört hat, für eine solche Idee solchen Ausdruck zu finden. Und wir müssen bekennen: so lehrreich für Jacopo auch das Studium nach Michelangelo und der Antike im Hinblick auf das Erfassen und Wiedergeben des Körperlichen, so befruchtend die Betrachtung der Werke Tizians, Giorgiones, Palma Vecchios für seinen Farbensinn und sein Schönheitsgefühl, so sehr zu neuen Versuchen anreizend ihm die Wahrnehmung der Lichtwirkungen in Carpaccios und Bonifazios Bildern sein mochte, schließlich ist ihm seine Kunst doch aus eigener Intuition und eigenen Ideen erwachsen. Nur in wenigen frühesten Arbeiten erscheint das Persönliche noch verhüllt



Abb. 24. Magdalena, Johannes und Nikodemus.
Detail aus der Kreuzigung in der Scuola di San Rocco zu Venedig.

durch überkommene Formen, schnell und mächtig bricht es sich Bahn, von Schöpfung zu Schöpfung freier sich gestaltend. Und die Beobachtung dieses unaufhaltsamen Fortschreitens, fassen wir die Thatsachen alle zusammen, belehrt uns darüber, daß jene Formel der Verschmelzung Tizian'scher und Michelangelo'scher Kunst insofern eine ganz falsche Auffassung seines künstlerischen Wesens gibt, als die Einheit desselben durch sie undeutlich gemacht wird. Gleichzeitig und gleich stark sehen wir Form, Farbe und Licht bei ihm sich entwickeln: Eines ist unlöslich mit dem Anderen verbunden, Eines durch das Andere bedingt: als das herrschende Element aber tritt mehr und mehr das Licht hervor. Und dies ergab sich mit Notwendigkeit, denn bei gleich entschiedener Anschauungskraft für Farbe, wie für Form mußte die künstlerische Versöhnung in dem Elemente liegen, welche beide bedingt, und dies ist das Licht. In ihm aber ergab sich zugleich das stärkste Ausdrucksmittel für die Seele, ergab sich die Entrückung der mit drastischer Gewalt sich im Räumlichen aufdrängenden Realität, eine ideelle Bändigung des Sinnes für die Wirklichkeit, eine Erhebung von der Vortäuschung des Sinnlichen zur geistigen Illusion. Um so überzeugender die Wiedergabe der Wirklichkeit im Räumlichen wurde, desto stärker wurden die idealisierenden Faktoren von Farbe und Licht. So zeigt sich ein Fortschritt vom gedämpften braunen Ton und mäßigen Lichte zu immer reicherer Leuchtkraft in immer intensiveren Lichtwirkungen, und zugleich eine Entwickelung von dem mehr Flächenhaften und Unbewegten zu immer kräftigerer Rundung der Formen und freierer Bewegung, endlich durch die Phase einer reichen Verwendung individueller Porträts hindurch eine wachsende Umgestaltung des typisch Charakteristischen in der einzelnen Erscheinung. In der Vielseitigkeit, ja Allseitigkeit bildnerischer Begabung zeigt sich so die seltenste hohe Eigenart dieses Geistes, die Alles in sich schließende Einheit seines künstlerischen Wesens.



Abb. 25. Die Kreuzigung Christi.
In Santa Maria del Rosario zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Nun ist auch das technische Können allem höchsten Wollen gewachsen. Es beginnt die erste Periode einer Meisterschaft, deren dauerndes Wachstum und zu immer neuen Stilbildungen führende Steigerung der faßbarste äußere Beweis dafür ist, daß Tintoretto ein Genie im höchsten Sinne des Wortes war, denn nur im Schaffen des Genies gibt sich eine solche, dem Organischen vergleichbare Entwickelung kund.

II.

Die Periode der Licht- und Farbenfreudigkeit.

1548—1561.

Die Ahnung Tizians hatte sich erfüllt: in Tintoretto war ihm ein Rivale erstanden.



Abb. 26. Die Kreuzigung Christi. In der Akademie zu Venedig.

Ganz Venedig jubelte dem großen Werke zu, das im Jahre 1548 in dem Versammlungssaal der Scuola di San Marco den Blicken enthüllt wurde: der „Befreiung des Sklaven durch den heiligen Markus“. Trotz Tizian, das erkannte ein Jeder, war hier etwas, Venedig zu ewigem Ruhme Gereichendes geschaffen worden, und trotz Tizian hatte die Malerei hier einen bisher selbst nicht geahnten Höhepunkt erreicht. Denn nie hatte man einen solchen verschwenderischen Reichtum wie Edelgestein funkelnder Farben, nie eine solche von glühendem Licht erfüllte Luft, nie eine so packende Wirkung und freie Gestaltung der Körper im Raume gesehen. Das war nicht mehr Malerei, das war Magie, nicht mehr herrlicher Schein, sondern Wirklichkeit, aber die Wirklichkeit einer unbegreiflich erhöhten Welt: ungebrochener Kraft, lachender Fülle, strahlender Schönheit, jauchzenden Einklanges von Mensch und Natur. Der Wink des Zauberers erschloß sie und zog den Betrachter, wie den links am Rande erscheinenden Stifter, unwiderstehlich in sie hinein.

Pietro Aretino, dem, wie es nach einem seiner Briefe scheint, Tizian seine Parteilichkeit für Tintoretto entgelten ließ (V. 82 v.), gab der allgemeinen Bewunderung Ausdruck, freilich nicht ohne die Gelegenheit zu einer sehr unangebrachten Kritik zu benutzen, in welcher er die Superiorität des Alters und Geistes dem dreißigjährigen Künstler gegenüber zu wahren beflissen war:

„Da die Stimme öffentlichen Lobes über das große in die Scuola di San Marco gestiftete Werk mit meiner eigenen übereinstimmt, so freue ich mich nicht weniger über mein Urteilsvermögen, welches soviel voraussieht, als über Eure Kunst, welche sich selbst so übertrifft, und wie es keine noch so erkältete Nase gibt, welche nicht irgendwie den Weihrauchduft spüre, so gibt es keinen Menschen, sei er noch so wenig in der Kunst des Zeichnens unterrichtet, welcher nicht über die Plastik der Figur sich erstaune, die, ganz nackt auf der Erde liegend, grausamem Martyrium preisgegeben ist. Ihre Farbe ist Fleisch, ihre Zeichnung Plastik, ihr Körper Leben, und so schwöre ich Euch bei dem Guten, das ich Euch wünsche: die Mienen, das Aussehen und die Erscheinung der die Gestalt umgebenden Figuren entsprechen so ihren Handlungen, daß das Schauspiel nicht Täuschung, sondern Wahrheit zu sein scheint. Ist dies gleich so, so werdet doch nicht hochmütig, denn das hieße nicht noch zu einem höheren Grade

von Vollkommenheit aufsteigen wollen. Und selig Euer Name, wenn Ihr die Geschwindigkeit der That zur Geduld des Thuns einschränktet. Obgleich nach und nach werden dafür die Jahre schon sorgen, denn nur sie, und nichts Anderes, sind im Stande, den Lauf der Nachlässigkeit, welche die willenungestüme und schnelle Jugend sich zu Nutzen macht, zu zügeln. — Venedig, im April 1548."

Die breite Behandlung, die mit Flüchtigkeit verwechselt wurde, also war das Einzige, was man an dem Gemälde auszusetzen fand! Sahen denn die Kritiker nicht, daß dieselbe durch die beabsichtigte und erzielte künstlerische Wirkung bedingt war, daß Tintoretto nur durch sie die phänomenale Lebendigkeit in Bewegung und Licht erreichen konnte, daß er der venezianischen Kunst mit diesem Werk den großen freien Stil der Wandmalerei schenkte? In Venedig selbst also ist jene, später von Vasari verewigte Phrase von dem „Mangel an Sorgfalt" zuerst entstanden; daß sie als Schlagwort galt, lehrt der Dialog Anselmo Guisconis über die Sehenswürdigkeiten der Stadt vom Jahre 1556, in dem es heißt: „Tintoretto ist ganz Geist und ganz Energie, aber man wünschte mehr Fleiß bei ihm, denn im Übrigen ist er ausgezeichnet."

Die Anordnung der Darstellung ist die entwickeltere Form des „Wunders des Kreuzes" in Santa Maria Mater Domini (Abb. 7). Auf einem großen, gepflasterten Platze, der im Hintergrunde, ähnlich wie dann auf der „Fußwaschung" von San Marcuola, durch eine im Licht schimmernde Gartenarchitektur abgeschlossen ist, hat sich soeben das Wunder der Befreiung des Sklaven vollzogen, zerrissen sind die Stricke, zertrümmert die Äxte der Schergen. In heftiger Bewegung drängt sich die Menge um den am Boden Liegenden, erstaunt gewahrt der Prätor, dessen Thron von gleichgültigen Soldaten der Leibgarde umgeben ist, den zerbrochenen Hammer, dessen Stücke ihm ein Türke in großer Erregung zeigt. Niemand aber be-



Abb. 27. Die Kreuzigung Christi. In San Cassiano zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

merkt den Urheber des Ereignisses, der vom Himmel herab über unsere Häupter hinweg im Flug sich nach unten senkt, von seinem großen Mantel wie von einem Segel durch die Luft getragen. Hier liegt das von Jedem empfundene, den reinen Eindruck Störende eines Werkes, das sonst über alle Lobsprüche erhaben ist. Die massive Realität des doch als unsichtbar vorausgesetzten heiligen Markus, so kühn und meisterlich die Verkürzung seiner Gestalt gegeben ist, mutet unserer Phantasie ein Zuviel zu, freilich liegt die Hauptschuld an dem unglücklichen Vorwurf, welcher in der Legende gegeben war, und an den Bestellern von deren Darstellung, aber es wird sich wohl nicht leugnen lassen, vergleicht man die Lösung, welche Tintoretto später für derartige Probleme gefunden hat, daß sein Eifer, alle Raumschwierigkeiten zu bewältigen, ihn hier noch zu einem großartigen perspektivischen Experimente verführt hat, das sich als solches zu erkennen gibt. Noch ist die Sturm- und Drangperiode nicht ganz überwunden! Ist man sich hierüber klar geworden, bedenkt man zugleich, daß der dargestellte Vorgang nicht dazu angethan ist, unser Gemüt zu bewegen, so bleibt nur noch wortloses Staunen über die Größe der sich hier offenbarenden Kunst. Wenn Taine das „Wunder des heiligen Markus“ für das größte Werk der Malerei Italiens erklärt hat, so hat er in einem bestimmten Sinne recht: eine gleiche Vereinigung aller höchsten künstlerischen Qualitäten dürfte in keinem anderen Gemälde, es sei denn in anderen Schöpfungen Tintorettos, zu finden sein.

Zunächst zeugt die Komposition von einem dramatischen Geist, welcher jede, auch die kleinste Bewegung zu einer charakteristisch lebendigen und ausdrucksvollen macht und den Gruppenbildungen des Ganzen den Charakter eines großen Wellenschlages verleiht. Weiter ist jede einzelne Gestalt in dem Motive ihrer Haltung und Bewegung in so hohem Grade Ausdruck einheitlicher organischer Lebenskraft, daß das Gefühl ihres Lebens sich unserer mit unentrinnbarer Gewalt bemächtigt, zugleich aber jedes Motiv von einer so unbedingten Freiheit und Natürlichkeit, daß der Gedanke an die Kunst, die dazu erforderlich war, ausgeschlossen wird. Alle diese in überzeugender Körperlichkeit vor uns hingestellten Leiber, deren Verhältnisse von vollendetem Ebenmaße bei kräftiger Fülle sind, tragen und bewegen sich aus reflexionsloser Notwendigkeit ihres Wesens und Empfindens heraus mit der Würde und der Anmut edler Tiere oder konventionsloser Menschen. Das ist nicht ein, der Antike, Tizian oder Michelangelo, nicht ein dem auf Pose berechneten Modell Entlehntes, sondern es ist das geheimnisvoll Große, das einzig von groß schauendem Blicke im Gebaren des Volkes entdeckt werden kann, eines Volkes freilich, dem unter einem freundlichen Himmel im unbewußten Zusammenhange mit der Natur ungebunden sich zu bewegen vergönnt ist. Auf der Riva degli Schiavoni hat Tintoretto die in großer und schlichter Bewegung das Knie aufstützende Frau mit dem Kinde gesehen, wie sie, gelassen sich wendend, den dunklen Blick auf irgend ein plötzliches Vorkommnis richtet (Abb. 8); bei einer Prozession etwa hatten sich zwei Jünglinge so an den Säulen von San Marco gehalten, wie die hier auf dem Bilde es thun, und halb im Lichte, halb im Schatten boten sich unter den Kolonnaden des Dogenpalastes sitzende Gestalten, wie die am Throne, lässig der Ruhe hingegeben, täglich dem Blicke dar. Es ist Alles Leben, Wahrheit, aber ein großes Leben, eine schöne Wahrheit — alle Mängel, alle Gebrechen der Realität sind geschwunden, alles Individuelle ist zu einem Typischen erhoben. Nirgends ein Abschreiben der Natur, sondern überall ein Neuschaffen aus mächtigem Nachempfinden des Lebens.

Mit der plastischen Kraft des Gestaltens steht weiter aber auf gleicher Höhe das Gefühl für den reichsten Zusammenklang leuchtender, ungebrochener und dabei transparenter Farben. In lebendigem Wechsel der Erscheinung verschlingen sich wie in einem Gewebe als die herrschenden: Carmoisin, Blau, Orange und Moosgrün; dazwischen spielen die Stahlfarben der Harnische, Weiß, Gelb und Zinnober hinein. Jede Einzelheit, wie z. B. die beiden Türken auf der Balustrade hinten, wie der in durchleuchtetem Schatten gegebene, am Throne sitzende nackte Mann, ist ein Wunder von koloristischem Reiz.

Ein solcher erstaunlicher Reichtum von Bewegung und Farbe aber ward nur möglich, weil dieser Meister ein Herr auch über



Abb. 28. Die Grablegung Christi. In San Giorgio, Capella dei Morti zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

das Licht war: in goldener Nachmittagspracht füllt Sonnenglanz den weiten Raum, faßt mit seinem starken, milden Schein alles das Mannigfaltige zur großen Einheit zusammen, durchwärmt und besänftigt jede Farbe und verklärt schmeichelnd jede Form. Es kann nicht verschwiegen werden: vergleicht man vorurteilslos „das Wunder des Sklaven“ mit dem in der Akademie daneben hängenden mächtigen Werke Tizians: der „Assunta“, bloß auf die künstlerischen Qualitäten hin — denn der Abstand zwischen dem seelischen Gehalt beider Stoffe schließt einen Vergleich der Gemütswirkung aus —, so wird man gestehen müssen: neben Tintorettos Schöpfung erscheint Tizians Bild trotz aller seiner Herrlichkeit luft- und lichtlos, monoton in der Farbe und unplastisch in der Form. Die Kunst Tintorettos ist eine entwickeltere, freiere und lebendigere.

Welcher Erhabenheit geistiger Konzeption er fähig war, wenn ein würdiger Stoff seine Phantasie beschäftigte, haben wir bei dem Abendmahl in San Simeone gesehen — ein fast gleichzeitig mit dem Markusbilde, vermutlich aber um etwas früher anzusetzendes Werk, welches die selben malerischen Eigentümlichkeiten und die gleiche Vollendung zeigt, offenbart uns das Leben seiner Seele nach der Seite schwärmerischen, ekstatischen Gefühles hin. Es ist das bezaubernde Bild des Wunders der heiligen Agnes, welches die Kapelle der Contarini in Santa Maria dell' Orto schmückt — eine der seligsten Traumvisionen, welche je menschliche Einbildungskraft erschaut hat (Abb. 9). Vor dem erstaunt von seinem Throne auffahrenden, in Purpur gekleideten Fürsten kniet, von hellstem Lichte verklärt, in weißdamastenem Gewande, von blonden Haaren umflossen, mit einem von Glauben und Liebe erstrahlenden Blicke aufschauend, die mädchenhafte Heilige, neben sich das Lamm. Ihr Gebet hat gewirkt: aus dem Todesschlaf öffnet sich in Verzückung das Auge des zum Leben Erweckten dem Schein der Sonne. Ihren Sinnen nicht trauend, drängen Männer und Frauen heran, ein geharnischter Krieger und eine Schar holder Genossinnen der lieblichen Fürbitterin schließen die Szene im Hintergrunde von der Welt ab. In dem sich öffnenden Himmel aber schwingen sich in ätherischer Wonne himmelblau gewandete Engel. — Was vermöchten Worte



Abb. 29. Die Beweinung Christi. In der Brera zu Mailand.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 30. Die Beweinung Christi. In der Akademie zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

von diesem, aus zartestem Spiel des Lichtes und der Schatten sich offenbarenden himmlisch naiven Wunderwirken zu künden? — nur in den süßen Weisen der ihren Retter im Geist erschauenden Elsa wäre der Ausdruck gegeben für das, was der Künstler uns in dieser lichten Mädchengestalt empfinden läßt. —

Wenige Nachrichten über des Meisters Schaffen sind aus dem folgenden Jahrzehnt, den fünfziger Jahren, erhalten. Die eine betrifft die Entstehung eines kleineren Bildes in der Sakristei von San Sebastiano: „die Errichtung der ehernen Schlange". In einem Briefe des Verlegers Francesco Marcolino an Pietro Aretino vom 15. September 1551 ist die Rede von einem Porträt des letzteren, welches Jacopo ausgeführt, und die frühesten datierten Bildnisse: eines bei Mr. Holford in London von 1548, ein zweites von 1553 in Wien (Abb. 10) und ein drittes von 1555 in Dublin verraten uns, daß seine Thätigkeit auch auf diesem Gebiete schon damals eine ausgebreitete gewesen sein muß. Nach Formensprache und Kolorit ließen sich mit jenen Gemälden wohl eine größere Anzahl nicht mit der Jahreszahl bezeichneter Werke zusammenstellen, doch findet ihre Erwähnung besser in einer zusammenhängenden Besprechung der Porträtkunst des Meisters ihren Platz. — Die einzige sonstige Notiz über dessen Schaffen ist uns von Andrea Gusconi gegeben, welcher — ohne nähere Angabe — ein Bild im „Consiglio", also wohl im großen Ratsaal des Dogenpalastes, das demnach vor 1556 entstanden ist, anführt. Es muß die mit zahlreichen Porträts von Zeitgenossen ausgestattete „Krönung Barbarossas" gewesen sein, die später verbrannt ist.

So sind wir bezüglich der in jenem Zeitraume entstandenen Gemälde auf Vermutungen angewiesen. Dieselben möchten uns kaum irreleiten, wenn wir annehmen, daß geraume Zeit nach Vollendung des „Wunders des Sklaven" die Genossenschaft von San Marco für ihre Halle ein zweites



Abb. 31. Christus vor Pilatus. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Werk bestellt hat: „die Errettung eines Sarazenen durch den heiligen Markus aus einem Schiffbruch“, jetzt im Palazzo reale zu Venedig (Abb. 11). Auf den vom Sturm empörten Meereswogen suchen, mit verzweifelter Anstrengung rudernd, Schiffbrüchige sich zu retten, schon zieht das rasende Element ein großes Schiff in seine Strudel hinab, ein Segelboot in der Ferne verschwindet in den Tiefen, da naht aus Höhen schwebend der Heilige und erhebt einen fast nackten Jüngling aus der Barke zu sich empor, indessen Schwimmende sich an derselben anklammern.

Gewaltiger ist menschliches Ringen mit den Elementen nie dargestellt, nie ist das Meer erhabener von einem Maler wiedergegeben worden. Wie die gelb durchleuchteten, weiß geränderten grauen Wolken über den unheimlich tiefblauen Himmel jagen, wie der Sturm über die blauen Fluten hinfährt, wie das Licht auf ihnen aufblitzt, wie in dem plötzlich hervorstreifenden Schein, welcher den Heiligen umglänzt, die Gestalten goldig aufleuchten, wie in diesem Sonnenstrahl uns Verheißung und Verwirklichung der Rettung zugleich fühlbar wird — die gesamte Stimmung, die dramatische Gewalt der Handlung und die Größe der Motive wirken wie antike Dichtung, wie Homerische Schilderung auf unsere Phantasie.

Darf dies Gemälde, auf dem in der vorderen Figur eines Greisen der Philosoph Tommaso von Ravenna porträtiert erscheint, nach der Farbigkeit in den Gewändern und dem duftigen Helldunkel im Körper des geretteten Sarazenen dem „Wunder des Sklaven“ noch zeitlich nahegerückt werden,



Abb. 32. Christus vor Pilatus.
Detail aus dem Bilde in der Scuola di San Rocco zu Venedig.

so muß das dritte große für die Scuola ausgeführte Bild: „die Entführung des Leichnams des heiligen Markus aus Alexandria“ (gleichfalls im Palazzo reale) mit seinen gedämpfteren Farben und der fahleren Beleuchtung wohl mindestens einige Jahre später entstanden sein (Abb. 12). Wieder bietet sich dem Blicke ein großes Schauspiel dar: der Himmel steht dem Heiligen bei. Aus schwärzlichen Gewitterwolken zuckt über einen in weiter Perspektive gesehenen, von kühnen Renaissancebauten umgebenen Platz der Blitz nieder, Regenmassen strömen herab und — mit wie unbegreiflicher Kunst hat Tintoretto die charakteristischen Erscheinungen eines Unwetters auf der Piazza di San Marco festgehalten! — überfluten das Pflaster. In wilder Hast flüchten sich die vom Sturm Überraschten, in die Kolonnaden, und so dürfen ungestört die venezianischen Kaufleute Buono von Malamocco und Rustico von Torcello, von Tommaso da Ravenna geleitet, die Leiche, für deren Träger ein Dromedar bestimmt ist, zum Schiffe tragen und sie als segenschaffendes Heiltum nach Venedig bringen. Schon klärt sich durch die schwebenden und webenden Dünste hindurch hellbläulich in der Ferne der Horizont auf und beginnt die Sonne durch die Gewitternacht zu brechen, — was aber flattert, durchsichtigen, sich kräuselnden Schleiern oder körperlos transparenten Meertieren vergleichbar, über der flüchtenden Frau an der ersten Säule der Kolonnade, ein gespenstisches Etwas, das der Blick zunächst für Regendunst hält? Ein Geist — es kann kein Zweifel sein — der Geist des heiligen Markus, der im Walten der Elemente, Schrecken einscheuchend, erscheint. Was hat dieser Künstler zu malen gewagt, was hat

er wagen dürfen? Eine fast unlösbare Aufgabe war ihm gestellt: der Transport einer Leiche und das zu deren Gunsten sich vollziehende Wunder. Er entscheidet sich schnell: wie einen kaum Gestorbenen in aller sinnlichen Realität stellt er den Heiligen dar, deutet dafür aber im Aufruhr der Elemente das Wirken des Geistigen unmittelbar visionär an — „ein Meister über die Geister".

Und einen Schritt weiter noch als solcher geht er in der bildnerischen, Geister beschwörenden Dichtung der „Auffindung des Leichnams des heiligen Markus", welche, als letztes Gemälde für die Scuola di San Marco viel später geschaffen, heute in der Brera zu Mailand aufbewahrt wird — ein unbegreifliches, geheimnisvolles Werk (Abb. 13). Es handelt sich um die Wiedererkennung der irdischen Reste des Heiligen unter vielen anderen im gleichen Raume Bestatteten — die einfache, von der Legende berichtete nächtliche Entführung des Leichnams wird in der Phantasie zu einer gewaltigen dramatischen Handlung: einem Wunder, das Nichtssagende zum höchst Bedeutungs- und Eindrucksvollen gesteigert. Wie konnte der heilige Markus erkannt werden? Nur durch göttliche Offenbarung, nur durch den Heiligen selbst, antwortet der Dichter-Maler. Und wie kann die Größe des Ereignisses verdeutlicht werden? Nur durch dessen wunderbare Wirkung. Auch hier das Problem: ein toter Leib und ein lebendiger Geist. Und nun geschieht das Unerhörte: dem toten Markus stellt Tintoretto den lebendigen gegenüber, so zwar, daß der entfernte und im Schatten gehaltene Tote nur da-



Abb. 33. Die Kreuztragung. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

durch unsere Aufmerksamkeit auf sich zieht, daß der Lebende sich zu ihm wendet. So wird der Leichnam zur Nebensache, der wirkende heilige Markus zum Helden — und so haucht einem toten Stoff der Darstellung durch seinen über Alles schöpferischen Geist der Genius Leben ein. Eine Erfindung ohnegleichen in der Geschichte der bildenden Kunst!

In eine tief sich erstreckende gewölbte Kraft der Reliquie — nein, die Kraft des lebendig erscheinenden Heiligen zu wirken. Aus dem Munde eines Besessenen, der, von einem Knieenden gehalten, die Beine einer Frau umklammert, entweicht der Dämon in Dampfform, und einem im Mittelgrunde knieenden Blinden wird, man fühlt es, sogleich das Augenlicht wiederkehren. Ein Zeuge des Ereignisses, mit liebebrünstigem Auge zum Errettenden und Heiligen auf-



Abb. 34. „Ecce homo". In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Renaissancegrabhalle von monumentalem Stile ist soeben links vorn die hünenhafte Gestalt des Heiligen eingetreten, mit befehlender Gebärde erhebt sie den Arm und das Haupt zu der — zu ihrer eigenen gesterblichen Hülle empor, die aus einem Wandsarkophag von Buono, Rustico und Stauraco herabgelassen wird. Zu den Füßen des über sein eigenes Los Gebietenden liegt eine Leiche, welche bestimmt ist, an Stelle der geraubten in das Grabmal gelegt zu werden. Schon aber beginnt die blickend, ist Thomas von Ravenna, welcher die ganze Wanderschaft der Übertragung der Leiche von Ägypten nach Venedig, ein Pilger gleichsam, mitmacht, niedergesunken in die Kniee. — Alles dies rätselhafte Geschehen, dieser Sieg des Lebens über den Tod aber ist unserem schauernden und doch mächtig erhobenem Gefühle malerisch zu ahnendem Erkennen gebracht durch Hell und Dunkel, durch den Sieg des Lichtes über die Nacht: in das Dunkel der Grabeshalle schimmert im Hintergrunde der Reflex,



Abb. 35. Bildnis des Dogen Alvise Mocenigo.
In der Akademie zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

welchen die Kerzen zweier Männer auf dem geöffneten Marmordeckel einer Gruft wecken, eine andere Kerze, die von einem Manne emporgehalten wird, beleuchtet die Szene der Herablassung des Leichnames, vorn aber der heilige Markus und die Gruppe des Besessenen erglänzen in einfallendem Tagesstrahl.

Daß alles üppigste Vermögen künstlerischen Ausdruckes in diesem Schaffen nur höchster dichterischer Erfindung diente, wird es dem ernsten Betrachter einer solchen Schöpfung noch zweifelhaft sein können? An seiner eigenen Erregung wird er es spüren, aus welcher Kraft inneren Lebens solches Werden hervorging. Es werde, — und es ward!

Verweilen wir noch einen Augenblick bei diesen vier Dramen des heiligen Markus, um uns Rechenschaft über die Fortschritte des Meisterkönnens zu geben. Da müssen wir als Erstes die Steigerung der Raumwirkung in der sehr vertieften Perspektive feststellen. Durch große Architekturen in der Linienflucht begründet, durch Lichterscheinungen verstärkt und durch Figurenanordnung im mittleren und hinteren Bereich verdeutlicht, wird diese weite Raumeinheit, welche einen höheren Augenpunkt als in den früheren Werken bedingte, gleichsam zum tragenden Elemente der Hauptgruppen im Vordergrund. Indem diese aber dem Beschauer ganz nahe gerückt werden, gewinnen sie eine überwältigende Macht des Eindruckes. Unmittelbar an uns vorbei zieht die Gruppe der Männer, welche den heiligen Markus tragen, mit unserer Hand könnten wir die Ruder der mit den Wogen kämpfenden Barke erreichen, der vorn in die Grabhalle einfallende Lichtstrahl trifft auch uns. Wir fühlen uns mit einbezogen in die Handlung. Was wir aber sehen sollen,

bestimmt mit absoluter Herrschaft der Künstler durch seine Komposition und die Beziehung derselben auf den Augenpunkt. Das eine Beispiel möge genügen: der Punkt, in dem alle Linien zusammenschießen auf der „Entdeckung der Leiche", auf den als das Centrum unser Auge von allen Seiten hingeleitet wird, ist das Gelenk der erhobenen Hand — und nun bedenke man, daß in dieser Handbewegung die bewegende Kraft der ganzen Handlung sich äußert, der gesamte Vorgang hier gleichsam seinen Quell und sein sichtbares Symbol hat, um mit Staunen einzusehen, in welchem Grade die Raumgestaltung aus der Idee heraus gewonnen wird.

Als Zweites ist die mit der Verstärkung der Raumwirkung zusammenhängende Steigerung der Formen des menschlichen Leibes hervorzuheben: mächtigere Verhältnisse, größere Fülle, stärkere Muskulatur, energischere Charakteristik machen sich geltend, die Bedeutung des einzelnen Motives hat zugenommen, und damit ergibt sich auch eine Beschränkung in der früheren großen Anzahl der Figuren und eine Lockerung des gedrängten Zusammenhanges zu Gunsten einzelner kunstreich gegliederter Gruppen, ja vereinzelt hervortretender Gestalten. Die gleichmäßigere Ausfüllung der Bildfläche mit Figuren macht einer freien Abwägung räumlicher Verhältnisse Platz.

Zugleich wächst — und dies ist das dritte Moment — die Intensität und Potenz des Ausdruckes in Bewegungen, Gebärden und Mienen. Durch stärkste Beziehung der Seelenvorgänge in den einzelnen Handelnden auf einander und durch die Erhebung jedes Körpers zu einer deutlichsten einheitlichen Willens- und Gefühlsmanifestation wird eine höhere dramatische Spannung, als früher, erreicht.

Dies geschieht aber wieder mit Hilfe einer Verfeinerung und Vermannigfaltigung der Lichterscheinungen, in deren sensitiver Durchbildung viertens ein bedeutender Fort-



Abb. 36. Bildnis des Dogen Niccolò da Ponte
In der k. k. Galerie zu Wien.

schritt zu gewahren ist. Die billigen Effekte der Naturalisten verschmäht Tintoretto, nicht im gewaltsamen Gegensatz von Schatten und Licht sucht er eine rein äußerliche Wirkung, sein Licht wird sinnliche Erscheinung des seelischen Gehaltes seiner Darstellung, wie wir gesehen haben, und ist daher nicht ein willkürliches Spiel, sondern ein durch die Idee des Stoffes bedingtes künstlerisches Phänomen. Seine Freude an allem Erscheinenden, sein Verlangen nach Klarheit und Deutlichkeit in der Darstellung des räumlichen Zusammenhanges der Dinge läßt ihn alles undurchsichtige Dunkel vermeiden. Durch welche kunstvollen und dabei doch immer eine natürliche Wirkung erzielenden Mittel er selbst nächtliche Dämmerung aufhellt, sahen wir bei Betrachtung der „Auffindung des Leichnames". Die Antwort, welche er einst Palma Giovine auf die Frage, was er von den lombardischen Künstlern halte, gab, ist charakteristisch: „Ich weiß dir darauf nichts anderes zu erwidern, Jacopo, als: sie befinden sich in der Finsternis."

Als letztes und bedeutsames Resultat solcher Entwickelung ist endlich die Ausbildung der Landschaft zu nennen, wie sie in dem „Sturm auf dem Meere", in einer noch zu besprechenden Darstellung des heiligen Georg und in den beiden aus Santa Trinità stammenden Darstellungen von „Adam und Eva" und „Kains Brudermord" (Venedig, Akademie) zu erblicken ist (Abb. 14, 15). Mit einem weitesten, nur das Wesentliche erfassenden Schauen gewahrt er die Natur in dem großen Zusammenhang ihrer Erscheinungen und findet ihre Bedeutung vornehmlich in dem Stimmungsausdruck — hierin ein Erbe Giorgiones und Tizians. Nur daß sein dramatischer Geist dieselbe Kraft, welche er dem Ausdruck der menschlichen Seelenvorgänge dienstbar machte: das Licht, als bestimmenden Faktor der Naturerscheinung erkennt, in dem Lichte gleichsam der Weltseele selbst Ausdruck verleiht. Auch die Landschaft wird so, wie der menschliche Leib, zur Bewegung, deren plastische Verdeutlichung er in den Wolken und im Wasser, weiter aber auch in den von Wind bewegten Bäumen geben mußte! Kein herrlicheres Zeugnis für diese Harmonie zwischen Mensch und Natur, als jene Paradiesdarstellung in der Akademie! Hier scheint die Zauberfülle der sanftbewegten goldbräunlichen Büsche und Bäume die blühenden menschlichen Leiber in schweigendes Traumdasein zu bannen, in welchem selbst die That zu einem unbewußten Vorgange wird und in sanfter



Abb. 37. Bildnis des Paolo Paruta. Im Dogenpalast zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 38. Bildnis des Niccolò Priuli.
Im Dogenpalaste zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Regung menschliches Sehnen und Wollen dem Streben und Zittern der Zweige, dem Schimmern und Weben des Lichtes sich vergleicht. — So verbindet sich denn Beides: menschliches Handeln und Naturvorgang, zu einer großen dramatischen Einheit in Licht, Farbe und Raum, aber alles dies Wahrgenommene ist nur die Erscheinung, der voll entsprechende Ausdruck eines einheitlichen dramatischen Seelenvorganges. —

Solche künstlerische Errungenschaften sind im Verlaufe einer Reihe von Jahren eingetreten, in welche wir nach Analogien des Stiles die Entstehung mancher anderer Werke versetzen müssen.

Noch in den vierziger Jahren dürfte das in der Nationalgalerie in London befindliche mythologische Bild der „Entstehung der Milchstraße“ gemalt sein, welches, dereinst von Rudolf II. erworben, eine gleiche Bestimmung als Zimmerschmuck, wie die für Pietro Aretino ausgeführten Sagen, gehabt haben mag (Abb. 16). Ein Werk von schimmernder Transparenz der Farben, ätherischer Weichheit goldigen Lichtglanzes und naiver Kühnheit der Konzeption. In sanftem Frühlingswind naht der jugendliche Zeus der leuchtenden Göttin, die von holdseligen Tizian'schen Eroten, wie von Gestirnen, umkreist wird.

Eine ähnliche Zartheit und verklärte Durchsichtigkeit des Kolorites, zugleich aber eine, an das „Wunder der heiligen Agnes“ erinnernde, in beschwingten Bewegungen sich äußernde sanft ekstatische Seelenerregung bezaubert uns in einem Altarbilde in Santa Maria Zobenigo: in der Himmelserscheinung des von Engeln umgebenen Christus, zu welchem die heilige Giustina und ein in Mönchstracht als Heiliger charakterisierter Stifter, am Strande des Meeres knieend, den inbrünstigen Blick emporrichten.

Viel freier, in der großen Naturstimmung dem „Meersturm“ verwandt, erscheint die, von dem üppigen Zauber einer Ariostischen Phantasie eingegebene Legende des Drachenkampfes des heiligen Georg in der Londoner Gemäldegalerie (Abb. 17). Die heitere, kindliche Erzählernaivetät Carpaccios hat in diesem entzückenden, ja berauschenden kleinen Bilde, das zu Ridolfis Zeit im Besitze eines Pietro Cornaro sich befand, mit der Fülle sinnlichen Lebensgefühles eines Paris Bordone sich verbunden. Die That des feurigen, auf weißem Pferde gegen den Drachen sprengenden knabenhaften Helden ist in den Mittelgrund der Strandlandschaft verlegt. Unsere Teilnahme wird vornehmlich auf die Königs-

tochter gelenkt, die, von reichen Gewändern umflattert, auf uns zuflüchtet. Ein von Bäumen umgebenes Kastell begrenzt unserem, wie von einem Hügel das Ganze überschauenden Blick die Ferne, über welcher in Himmelshöhen die Wolken sich öffnen, um den schimmernden Glorienschein Gottvaters auf Heldenthat und Natureinsamkeit niederstrahlen zu lassen. Die Heiligenlegende ist zum Zaubermärchen von der befreiten Prinzessin geworden.

In das Reich wandernder Wolken, in den seligen Atemzug goldener Himmelsluft hebt uns die „Fahrt der von den drei Horen begleiteten Diana“, einst im Speisesaal des Fondaco dei Tedeschi, jetzt im Berliner Museum (Abb. 18). Von goldbronzenem Wagen getragen, ziehen die göttlichen, leiblosen Gestalten, ihre blühenden, vollen Glieder von Schleiern und Gewändern farbig umrauscht, an uns vorüber, in wonniger Fülle nie alternden Seins.

Wie beklagt man angesichts einer solchen, antiken Geistes vollen Schöpfung den Verlust so mancher Gemälde von mythologischem Stoffe, deren im ganzen der Meister nicht allzu viele geschaffen hat. Ridolfi erwähnt in der Casa Barba zwei Deckenbilder: „Träume, welche die Gottheiten senden“ und die „Vier Jahreszeiten“, einen Vulkan und kleine „Geschichten“ beim Prokurator Angelo Morosini, bei Carlo und Domenico Ruzini, „Apollo einen Dichter krönend“, „Apollo als Hirt“ und „Juno, Steine und



Abb. 39. Bildnis des Antonio Capello. In der Akademie zu Venedig.

Gold an die Völker verteilend“, in der Galerie Karls I. das „Bad der Calisto“, „Silen im Bette des Herkules“ und „Herkules im Frauenschmuck vor dem Spiegel“.



Abb. 40. Bildnis des Vincenzo Zeno. Im Palazzo Pitti zu Florenz.

Von erhaltenen Werken sind an erster Stelle die vierzehn schönen achteckigen Darstellungen aus Ovids Metamorphosen in der Galerie zu Modena zu nennen, die einst in dem Hause der Conti Pisani von San Paterniano sich befanden. Die Uffiziengalerie besitzt als Geschenk des Chevalier Arthur de Noè Walker ein leider durch Übermalung entstelltes, aber noch golden wirkendes großes Gemälde der Leda, die, auf einem Lager vor einem roten Vorhang ruhend, den zu ihr strebenden Schwan mit der Rechten faßt, indessen eine Magd sich mit einem Käfig, der ein Tier enthält, zu thun macht — offenbar das einst der Galerie Orléans angehörige Werk. Von einer Komposition des zu der Musenversammlung niederfliegenden Apollo — ein solches Bild wird von Ridolfi in der Casa Mula erwähnt — haben wohl nur zwei Exemplare, in Kingston Lacy und in der kaiserlichen Galerie (Nr. 241) zu Wien, Anspruch auf den Namen Jacopos, dessen ganz später Zeit sie, ebenso wie die kleine Schilderung des Herkules, welcher den Faun aus dem Bette der Omphale stößt (Wien, Nr. 254) — einst im Besitze des Niccolò Crasso — angehören. Von Darstellungen musizierender Frauen, deren Ridolfi zwei (in der Casa Barbarigo und im Besitze Rudolfs II.) namhaft macht, ist eine, aus der Galerie Karls I. stammend, in Hamptoncourt, eine andere in der Dresdener Galerie (nach den Inventaren von 1718 und 1737 offenbar früher in Prag) zu finden (Abb. 19). Endlich wäre die schöne, fast in Rubens'scher Farben-



Abb. 41. Bildnis eines Unbekannten. In der k. k. Galerie zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

stimmung gehaltene Landschaft mit der von warmem Sonnenstrahl beleuchteten Figur des Narciß (oder Hylas) in der Galerie Colonna zu Rom zu erwähnen.

Wenden wir uns von dieser Überschau über ein bestimmtes Darstellungsgebiet wieder den Werken zu, welche ihrem Stile nach in Beziehung zu den Markuslegenden stehen, so fesseln uns zwei große Schöpfungen von abermals ganz besonderer Art, wie denn in dieser Kunst eigentlich jede Hervorbringung ein Neues nach Idee und Form bezeichnet.

Die erste ist die schon früher erwähnte, aus San Marcuola stammende „Fußwaschung" im Escurial. Ein weiter und tiefer Raum eröffnet sich unserem Blicke. Im Hintergrunde ist er, ähnlich wie in dem „Wunder des Sklaven", durch einen Säulengang, welcher eine Balustrade trägt und den Ausblick auf ein Gebäude mit Portiken, einen Triumphbogen und einen Obelisken gewährt, abgeschlossen. Helles, warmes Tageslicht strömt über die grauen Steinfliesen des Platzes hin, in dessen Mitte ein weiß gedeckter Tisch steht. Vier Apostel sitzen noch ruhig an diesem, ein fünfter ist aufgesprungen und entledigt sich des Gewandes. Die anderen Gestalten sind mit großer Freiheit im Raume verteilt. Einer hat sich am Boden niedergelassen und läßt sich von einem Genossen beim Entkleiden helfen, ein anderer hat sich ganz hinten auf die Treppe gesetzt, einer vorn stemmt den Fuß auf einen Schemel und löst sich die Sandalen. Ganz vorn rechts aber kniet Christus, ein weißes Tuch um die Hüften, und fordert Petrus auf, ihm den Fuß zu reichen, während ein Jünger dahinter Wasser in die Schüssel gießt.

Mit genialer Kühnheit hat Jacopo hier die Schranken aller Überlieferung und Regel durchbrochen. Von einer „Komposition" scheint kaum mehr die Rede zu sein und volle Willkür in der Anordnung der Figuren gewaltet zu haben. In der That aber handelt es sich nur um die vollkommene Freiheit ungezwungenster Gruppierung, welche sich der Künstler, der, alles Zerstreute vereinigenden Gewalt des Lichtes sicher, gestatten durfte. Ganz ersichtlich hat es ihn gereizt, bis zum Extreme bei diesem Versuche zu gehen, die äußersten Möglichkeiten der Raumerweiterung zu erproben, und zugleich trieb ihn sein Sinn für das natürlich Lebendige, die traditionelle, feierlich repräsentative Auffassung der Handlung zu Gunsten einer fast genreartigen aufzugeben. Die Bedeutung des Vorganges uns in feierlicher Stimmung zum Bewußtsein zu bringen, überläßt er dem Lichte,

dessen sanftes Walten in dem weltabgeschiedenen Raume den Eindruck geheimnisvollen Schweigens und tiefen Friedens hervorbringt. — Wir erfahren, daß Velasquez während seines Aufenthaltes in Venedig diesem merkwürdigen Werk eine ganz besonders hohe Bewunderung gezollt hat.

Wie der „Fußwaschung", so wäre Venedig fast auch „der Hochzeit von Kana" beraubt worden (Abb. 20). Als im Jahre 1657 das Kloster der Crociferi, wo das Gemälde sich befand, aufgehoben wurde, trachtete der Großherzog von Toscana danach, es durch Paolo del Sera für seine Sammlung zu gewinnen, doch gelang es, durch eine Bulle diese Pläne zu durchkreuzen und das Werk in die Sakristei von Santa Maria della Salute zu überführen. Es ist mit dem vollen Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1561 bezeichnet, als habe Tintoretto ausnahmsweise — denn es gibt im ganzen nur vier bezeichnete Werke von ihm — der Befriedigung über seine Schöpfung Worte verleihen wollen. Und wahrlich sie allein hätte genügt — wie es Velasquez von dem Paradiese im Dogenpalast gesagt —, seinen Namen unsterblich zu machen. Alle Herrlichkeit malerischer Kunst strahlt uns entgegen: inniger, glühender als in irgend einem früheren Gemälde ist der Bund, den Licht und Farbe hier eingegangen sind. Es scheint nicht von Menschenhand, sondern von der Sonne selbst geschaffen, gleich den zauberhaftesten Visionen Rembrandts, aber in diesem Sonnenlichte, das durch die Fenster der weiten, festlichen Renaissancehalle einströmt und die ganze Atmosphäre durchleuchtet, bewegen sich wiederum Gestalten von einer Schönheit und Anmut, wie sie der Nordländer niemals hat schauen können: die vornehmen, gelassen sich gebarenden Männer, welche halb im Schatten der Wand eine geschlossene Reihe bilden, die schlanken, holden, kindlichen Frauen, welche, wie nebeneinander aufsprießende Feuerlilien, vom Lichte geliebkost werden. So, wie die Frau, welche den Wein aus einem Gefäße in das andere gießt, muß des Proklos Tochter, Melissa, sich bewegt haben, als sie, beim Gastmahl des Vaters umherwandelnd und den Dienstleuten einschenkend, die Liebe des greisen Periander von Korinth entflammte! — Nur angedeutet im Vordergrunde ist das Wunder, die Gestalt Christi ganz an das hintere Ende der, den Raum ausmessenden, in stärkster Verkürzung gesehenen Tafel versetzt — der Vor-



Abb. 42. Bildnis eines Unbekannten. In der k. k. Galerie zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

wurf ist in einem noch höheren Grade, als es bei der Fußwaschung geschehen, aus dem Bereiche des rein religiös Bedeutungsvollen in das des allgemein Menschlichen übertragen worden, so deutlich Tintoretto mit seiner großen Kunst die Gestalt Christi als geistigen Mittelpunkt auch äußerlich veranschaulicht hat, indem er sie zum Ausgangspunkt der ganzen perspektivischen Raumkonstruktion machte. Ja, in viel höherem Grade, als in den rein symmetrisch angeordneten Gastmählern des Paolo Veronese, welcher sonst die Idee derselben Tintoretto, in freier Weise sie ausgestaltend, entlehnte, zieht Christus den Blick auf sich. Auch ist Tintoretto weit davon entfernt geblieben, wie Paolo Veronese die Darstellung zur Entfaltung eines Schaugepränges vornehmer Zeittrachten und aufdringlicher Posen zu machen. Bei allem Reichtum der Gestaltung bleibt er doch schlicht. Der große Dramatiker gönnt sich hier die Versenkung in die stille Glückesempfindung einer beschaulichen, durch die Gegenwart des heiligen Geistes geweihten Festesstimmung. So stellt er dem Kampf und Leiden der Passion in diesem Werke die ungetrübte Harmonie reinen Waltens der Liebe, die Friedenswirkung göttlichen Segens auf die Menschheit gegenüber.



Abb. 43. Bildnis eines Unbekannten. In der k. k. Galerie zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

III.

Die erste Thätigkeit in San Rocco. Die Passion Christi.

1560—1570.

Mit der Betrachtung der „Fußwaschung“ und „Hochzeit von Kana“ sind wir bereits in die zweite Phase der farben- und lichtfreudigen Periode von Tintorettos Schaffen getreten. Was in diesen Bildern uns als charakteristisch in der malerischen Erschei-

nung berührt, ist die, verglichen mit den vorangehenden Arbeiten, stärkere Bestimmung, d. h. Abtönung der Lokalfarben durch das Licht. Die Macht desselben beginnt die Ansprüche der einzelnen Farbe auf selbständige Wirkung zu beschränken, ihre absolute Leuchtkraft etwas zu dämpfen, ja die Wahl der Farben wird eine andere. Wohl klingen noch das alte Rot, Blau und Orange aus der gesamten Harmonie hervor, daneben



Abb. 44. Bildnis eines Unbekannten. In der k. k. Galerie zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

aber machen sich mittlere Töne, namentlich ein Braunrot, geltend. Feinere Abstimmungen verraten ein Streben nach größerem Maß bei aller Lebhaftigkeit, nach inniger Vereinigung der Töne bei aller Mannigfaltigkeit. Es ist die Entwickelung dieser Bestrebungen, welche die Kunst des Meisters in den sechziger Jahren kennzeichnet.

Von allen Seiten drängen sich nun die Aufträge an ihn heran. In dem Jahre der „Hochzeit von Kana“ 1561 wurde er, zugleich mit Veronese, Schiavone, Battista Zelotti, Giuseppe Salviati und Battista Franco, obgleich ihn diese ausschließen wollten, von den Prokuratoren aufgefordert, an den Wänden in der Libreria von San Marco, in dem Sansovino'schen Saale im jetzigen Palazzo reale, seine Kunst zu zeigen. Hier malte er die Figur des Diogenes, wie sie, in das Lesen eines Buches vertieft, mit gekreuzten Beinen dasitzt; auch bei drei anderen Philosophen hat man an ihn gedacht. In demselben Jahre wendete sich aus Trient der Kardinal Ercole Gonzaga, der damals von Tizian ein Porträt Solimans II. ausführen ließ, an ihn mit der Bitte um die kleine Darstellung einer türkischen Schlacht. Sehr bezeichnend ist der Brief, mit welchem der Meister das fertige Bild 1562 als Geschenk dem Besteller übersendet; es heißt darin: „Sehr wünschte ich, daß Eure erlauchte Herrlichkeit mich für etwas verwendete, das meinem Handwerk mehr entspricht, als solche kleine Figuren.



Abb. 45. Bildnis eines Unbekannten. In der Akademie zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

ist im Jahre 1577 ein Opfer der Flammen geworden. Offenbar hatte der Doge Girolamo Priuli (1559—1567) eine Vorliebe für den Künstler, der schon 1560 für 25 Dukaten sein — jetzt in der Akademie zu Wien befindliches — Porträt ausgeführt hat und in einem der nächstfolgenden Jahre das mittlere Deckengemälde im Salotto dorato des Palastes malte (Abb. 21). Hier erscheint unter dem Schutze des schwebenden heiligen Hieronymus in strahlendem Sonnenlichte der würdige Herrscher vor zwei üppigen allegorischen Frauengestalten, deren eine, die Gerechtigkeit, ihm ein Schwert überreicht; ein durch seine besonders gute Erhaltung ausgezeichnetes Werk von wärmster Wirkung. — Aus dem Jahre 1563 haben wir die Nachricht von des Künstlers Berufung zum Schiedsrichteramt über die Mosaiken

Gleichwohl werdet Ihr meine gute Absicht wohlwollend aufnehmen, und wenn ich zu diesem meinem Dienste längere Zeit gebraucht habe, so war daran die Schwierigkeit der Arbeit schuld.“ Vielleicht — dürfen wir hinzufügen — auch die Aufgabe, welche ihn damals im Wetteifer mit Paolo Veronese beschäftigte, die Ausführung eines figurenreichen Bildes: „die Exkommunikation Barbarossas durch Alexander III.“ für den großen Ratssaal. Auch dieses Werk, wie die früher gemalte „Krönung Barbarossas“ der Zuccati in San Marco, welches er mit Tizian und Anderen zusammen ausübte. Fünf Jahre später hat er selbst Kartons für zwei Mosaiken: die Hochzeit zu Kana und das Abendmahl, das er in den sechziger Jahren auch in zwei anderen Bildern in San Trovaso und in San Polo von neuem geschildert hat, im linken Querschiff der Kirche geliefert.

Folgenreicher und bedeutungsvoller aber als diese Beschäftigung von seiten der Prokuratoren, der Dogen, des Gonzaga, des



Abb. 46. Bildnis eines Feldherrn. In der k. k. Galerie zu Wien.
(Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstängl in München.)

unbekannten Stifters, welcher 1565 von dem Künstler das (jetzt von trübem Firnis verschleierte) Altarbild von San Cassiano: „der auferstehende Christus mit den Heiligen Cassian und Cäcilia“ und kleine Legenden an der Orgel ausführen ließ, und der drei Tesorieri, welche 1566 ein Madonnagemälde (Akademie) bei ihm bestellten, wurde die später zu betrachtende Thätigkeit in Santa Maria dell' Orto, wurde die Beziehung, in welche Tintoretto bereits im Jahre 1559 zu der reichen Brüderschaft von San Rocco trat. Für die ganze Dauer seines weiteren Lebens sollte die Scuola der Hauptsitz seiner Thätigkeit bleiben und für alle Zeiten sein Name ihr zum unsterblichen Ruhme ge-

reichen. Mit verschwenderischem Walten hat sein Geist alle Wände des in schmuckreichster Renaissance erbauten Gebäudes durch künstlerische Offenbarungen geweiht, welche als das letzte zusammenfassende Bekenntnis der Ideale nicht nur der venezianischen, sondern der italienischen Renaissance überhaupt, zugleich aber als die Weissagung großer, neuer, kommender künstlerischer Ideen bewundert und verehrt sein wollen.

Aber auch hier, wie in der Sixtinischen Kapelle, stellt sich einer reinen, vollen Wirkung die Realität feindlich entgegen, als wehrten Dämonen der Verwirklichung des Vollkommenen. Sollte ein Michelangelo gezwungen sein, sein plastisches Genie in Gemälden an einem Deckengewölbe zu äußern, so hatte der Maler des Lichtes und der Farbe, der die Finsternis haßte, seine Kunst in Räumen auszuüben, die so dunkel sind, daß nur mit Mühe nach langer Gewöhnung das Auge die verborgenen Wunder des Geistes — mehr ahnen als schauen kann. In welcher Weise malerische Auffassung und Technik durch ein titanisches Ringen mit solchen unüberwindlichen Schwierigkeiten bestimmt worden ist, gehört zu den merkwürdigsten Phänomenen genialen Schaffens. Wer aber hätte sich die Mühe gegeben, das erregende Schauspiel, welches dieser Kampf des Geistes des Lichts mit dem Dämon der Finsternis darbietet, auch nur des Blickes zu würdigen! Wäre es geschehen — jeder dieser als nachlässig und flüchtig getadelten großen Pinselstriche wäre als ein Sieg des trotz aller Fesselung schaffenden Genies verherrlicht worden! —

Der erste Auftrag der Genossenschaft, schon im Jahre 1559 erteilt, hat aber nicht dem Schmucke der Scuola, sondern der Kirche San Rocco gegolten. Auf einer großen Leinwand ist in einer, durch Säulen dreigeteilten Halle Christus dargestellt, wie er Kranke heilt. Nach vorn in der Mitte herausschreitend, segnet er eine, Rettung erflehende Gruppe von zwei Frauen und einen nackten Jüngling. Dahinter drängen sich Männer heran. Links trägt der gesundete Gichtbrüchige seine Betten davon. Weiter links und rechts warten andere Siechen der Heilung. — Der Eindruck des Gemäldes ist durch Übermalung sehr beeinträchtigt, doch kann man die einstige Farbenschönheit noch ahnen. Dagegen zeigen die vier Darstellungen aus dem Leben des heiligen Rochus im Chor der Kirche, welche 1567 und 1577 bei Jacopo bestellt wurden, kaum eine Spur mehr von seiner Hand. Sie sind, offenbar durch Feuchtigkeit schnell zerstört, von einem Obskuranten der Caravaggio'schen Richtung im siebzehnten Jahrhundert total übermalt worden. Nur wer mit Tintorettos Stil sehr vertraut ist, sollte sie überhaupt betrachten, denn nur er vermag in der Phantasie sich eine ungefähre Vorstellung zu machen, wie sie in Licht und Farbe entworfen waren, und den unglaublichen Phantasiereichtum, die Schönheit der zahllosen Einzelheiten, zu deren Entfaltung der Stoff Gelegenheit gab, zu würdigen. Das erste (nur zerstörte, nicht übermalte) Bild zeigt den Heiligen, wie er Tiere und Menschen, die seine Hilfe suchen, segnet, das zweite die Heilung, die er Kranken und Verwundeten im Hospitale zu teil werden läßt. In den beiden anderen Stücken ist der Engelbesuch bei Rochus, der unter anderen Gefangenen eingekerkert liegt, und der Sieg desselben in einem Reiterkampf geschildert.

Von diesen Werken ganz insbesondere rühmt Ridolfi die Feinheit der Zeichnung und die Herrlichkeit des Kolorites. Und auch dem durch die Verwüstung hindurchdringenden Blick des liebevollen Betrachters will es noch heutzutage bedünken, als müßten sie zu den an Erfindung reichsten Hervorbringungen des Genius gezählt haben, doch gelangt er bei dem Bemühen einer Schilderung zu demselben Resultate, mit welchem auch der alte Biograph seine Bemerkungen abschließt: „Da die Erfindungen Tintorettos wegen der Vielfältigkeit und Besonderheit des Dargestellten unbeschreibbar sind, so verzeihe man der Schwäche der Feder, wenn diese nicht genügend sie in allen ihren Zügen wiederzugeben vermag."

Auch von den zwei anderen Gemälden von des Meisters Hand, welche die Kirche enthält (1577 bestellt), eine Verkündigung und die Segenausteilung durch den Papst an den heiligen Rochus, läßt sich nur die großartige, monumentale Komposition rühmen, da hier gleichfalls die Farbenerscheinung durch Übermalung ganz getrübt ist.

Im Jahre 1560 oder bald nachher hat der Meister in der Scuola selbst zu malen begonnen. Vasari, als ein vermutlich durch Zuccaro Wohlunterrichteter, weiß

uns über gewisse Vorfälle beim Anfang dieser Arbeit, die zunächst in dem kleineren Saal des oberen Geschosses neben dem Hauptsaal einsetzte, Näheres zu berichten. „Es beschlossen die Brüder jener Genossenschaft, an der Decke etwas Glänzendes und Ehrenvolles malen zu lassen und daher den Auftrag demjenigen unter den damaligen Malern Maße des Werkes genommen hatte, eine große Leinwand auf, bemalte sie mit seiner gewohnten Geschwindigkeit, ohne daß ein Anderer davon wußte, und brachte sie an der bestimmten Stelle an. Als nun die Genossenschaft eines Morgens sich versammelte, um die Entwürfe zu prüfen und einen Entschluß zu fassen, fanden sie, daß



Abb. 47. Drei Camerlinghi vor der heiligen Justina.
In der Akademie zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

in Venedig zu geben, welcher den besten und schönsten Entwurf mache. So wurden denn Jacopo Salviati, Federigo Zuccaro, der damals in Venedig war, Paolo von Verona und Jacopo Tintoretto berufen, und man ordnete an, daß jeder von ihnen eine Zeichnung mache; wer sich am besten bewähre, solle das Werk zugewiesen erhalten. Während nun die Anderen beflissen waren, mit aller Sorgfalt ihre Zeichnungen zu machen, spannte Tintoretto, der die erforderlichen Tintoretto schon das ganze Werk vollendet und an seinen Platz gebracht hatte. Da gerieten sie in Zorn und sagten, sie hätten Entwürfe verlangt und nicht das Werk selbst ihm aufgetragen. Er erwiderte, dies wäre seine Art, zu zeichnen, anders wüßte er es nicht zu machen, und so sollten Zeichnungen und Entwürfe von Werken sein, damit Niemand sich täusche; und endlich, wenn sie ihm das Werk und seine Arbeit nicht bezahlen wollten, so schenke er es ihnen. Und

mit solchen Reden, obgleich er viel Widerspruch fand, erreichte er es, daß das Gemälde noch an selbigem Platze sich befindet. Dargestellt ist, wie Gottvater im Himmel mit vielen Engeln herabschwebt, um den heiligen Rochus zu umarmen; und weiter unten (in den kleineren Feldern des starken vergoldeten Getäfels) sind Figuren, welche die anderen großen Scuole von Venedig, nämlich die Carità, San Giovanni Evangelista, die Misericordia, San Marco und San Teodoro bedeuten oder besser darstellen."

Durch heitere Farbenpracht hat Tintoretto den Goldglanz der reichen geschnitzten Decke zu besiegen gewußt. Inmitten eines Kranzes blühender, blondgelockter Engelsgestalten steht, in Verkürzung gesehen, der Heilige und schaut dem dicht über ihm schwebenden, von Putten gestützten Gottvater in das Auge. Rings in den umgebenden Feldern schweben, sitzen und liegen üppige Frauen, lebhafte Putten und lebensstarke Männer, unter ihnen die Evangelisten Markus und Johannes und ein herrlicher jugendlicher Krieger von ganz Giorgione'scher Poesie. Hier nun lernen wir, wie in dem Deckenbild Girolamo Priulis im Dogenpalast, in den Deckengemälden des Zeichnungensaales der Akademie, welche die Heimkehr des verlorenen Sohnes und einzelne Frauenfiguren zeigen, und in einer „Geburt des Johannes" in San Zaccaria besonders deutlich die Wandlung erkennen, welche sich in dem weiblichen Schönheitsideal Jacopos vollzogen hat. Die Zunahme in der Fülle der Erscheinung im Allgemeinen ist schon früher hervorgehoben worden, hier aber wird es ganz besonders ersichtlich, wie das ältere schmalere Gesichtsoval mit der spitz gebildeten langen Nase zu einem kräftigeren, mehr runden und vollen mit verkürzten Zügen geworden und die Form des Kopfes in ein richtigeres Verhältnis zum Körper getreten ist.

Den Deckenbildern folgten die für die Wände des Raumes bestimmten. Im Jahre 1565, wie die Inschrift besagt, wurde die große Kreuzigung an der hinteren Wand vollendet, unmittelbar darauf entstanden die drei Gemälde an der Eingangsseite: Christus vor Pilatus, die Kreuztragung und (über der Thür) das Ecce homo, und je eine männliche, prophetenartige Gestalt zwischen den Fenstern links und rechts.

Nur eine Stunde am Tage gibt es, während welcher bei heiterem Himmel ein voller Eindruck von der Kreuzigung (Abb. 22, 23, 24) gewonnen werden kann: die Nachmittagszeit, in welcher der Reflex der sich neigenden Sonne auf den Häuserwänden von draußen sie erleuchtet.

Wer sie nicht in einem solchen Augenblicke erschaut hat, ein Licht ausstrahlend wie lauteres Gold, das alle Gestalten umspielt, umwebt, alles Getrennte innig zusammenschließt, alles Leiden versöhnend und tröstend verklärt, der kennt dieses Werk ohnegleichen nicht, der sieht nur Einzelheiten,



Abb. 48. Drei Camerlinghi vor der Madonna und den Heiligen Sebastian, Georg und Theodor. In der Akademie zu Venedig.

(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 49. Zeus geleitet Venezia auf die Erde.
Deckenbild im Dogenpalast, Sala delle quattro Porte, zu Venedig.

der fühlt die Allgewalt der Seele dieses Künstlers nicht — es müßte ihm denn ein divinatorisches Hellsehen vergönnt sein. Von rechts her — entsprechend dem seitlichen Lichteinfall — fällt glutvolles Nachmittagssonnenlicht auf die von Hügeln eingerahmte, felsig nach vorn zerklüftete Flur von Golgatha. Das Wort: „Mich dürstet" ist erklungen, ein Mann bereitet den Schwamm mit Essig, der Blick des vom Lichtglanz umflossenen Erlösers aber sucht die am Fuße des Kreuzes in Schmerz zusammengebrochenen Seinen. Johannes, Magdalena und Maria Salome wenden das Auge verzweiflungsvoll zu ihm empor, ohnmächtig sinkt Maria, mit Rührung von Joseph von Arimathia betrachtet, in den Armen einer Frau nieder, mit der anderen eine Freundin umfangend, die ihr zu Tode ermattetes Haupt an ihrer Brust birgt. Im Schreiten kraftlos zusammenknickend, den Kopf mit dem Mantel verhüllt, naht ihr, hilflos schluchzend, eine dritte weibliche Gestalt. Die Stätte des Schmerzes ist geweiht, räumlich gesondert von den Männern, die mit äußerster Anstrengung links das Kreuz mit den Schächern emporziehen, wie von den Soldaten rechts, welche in einer Höhlung des Gesteins um das Gewand würfeln und dem Mann, der ~~das~~ Loch für das dritte Kreuz gräbt. Ganz an den Seiten links und rechts stauen sich wie Wellen Reitergruppen. Im Mittelgrund haben sich Pharisäer, Krieger und Volk versammelt und wird der zweite Schächer an das Kreuz gebunden. Bei scheinbarer Willkür beruht der Aufbau der ganzen vielgegliederten Komposition, deren erste noch weniger harmonische Gestaltung wir in einer interessanten ausgeführten Studie der Schleißheimer Galerie (Nr. 997) gewahren dürfen, auf einer Gesetzmäßigkeit, welche nicht allein in Abwägung der malerischen Erscheinungen, sondern auch und nicht minder in formaler Verhältnismäßigkeit beruht. Die Dreiteilung ~~des Ganzen~~ und der fast florentinisch strenge pyramidale Aufbau der Gruppe am Kreuz bestimmen zuvörderst in stärkster Weise für das Auge die einheitliche Auffassung; eine nähere Prüfung aber zeigt weiter, mit welcher Kunst es in diagonalen Richtungen die Verbindung des Vordergrundes mit dem Mittelpunkte zu finden genötigt ist, und in welch unauffälliger Weise durch Linien und Lichter es von allen Seiten auf das Haupt des Heilands hingelenkt wird. Aber freilich, ohne die sammelnde Kraft des starken Lichtes würden alle diese formalen Einheitsfaktoren nicht im Stande gewesen sein, die fast unzählbare Menge der Figurn in un-



Abb. 50. Bacchus, Ariadne und Venus. Im Dogenpalast zu Venedig, Anticollegio.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

löslichen Zusammenhang zu setzen, ja es gehörte zum Licht auch noch die unbegreifliche Kunst der Farbenverteilung. In der zarten und zugleich reichen Harmonie des Kolorites der Hauptgestalten vorne, die wie ein Blumenstrauß wirkt, ist die Farbenharmonie des Ganzen zusammengedrängt gegeben: ein Neben- und Miteinander von tief moosgrün, sattblau, carmoisin, orange, hellviolett, hellblau, hellgelb und weiß. Wie wenig mannigfaltig erscheint dieser Fülle abgetönter Farben gegenüber die kräftig positive Farbenskala der früheren Werke! Jedes kleinste Detail des Gemäldes ist farbig, im Ton aber durch das Licht bestimmt. Das sind Wunder der Kunst! Ein Wunder aber ist überhaupt der Geist dieser Schöpfung: die gegenseitige Durchdringung eines Wirklichkeitssinnes, der in jeder Figur mit drastischer Gewalt sich äußert und als eine besonders stark in jener Zeit hervortretende künstlerische Richtung unsere Aufmerksamkeit beansprucht, und einer Idealität, welche dem Geiste der griechischen Tragödie sich nähert. Antiker Geist! Das Maß erhabener Schönheit in dem Ausdruck der Verzweiflung, die tragische Größe der Bühnengestalten eines Äschylos — am Fuße des Kreuzes! Und dennoch kein Widerspruch, denn an diesem Kreuze hängt nicht ein von Schmerzen verzehrter, durch Leiden körperlich entstellter Dulder, sondern in Fülle der Kraft ein siegender Held, nicht ein Sterbender, nicht ein Toter, sondern ein Lebendiger, vom ewigen Lebenslicht Umstrahlter!

So hatte ihn der Künstler schon in einem anderen, wohl um einige Zeit früher entstandenen Gemälde in Santa Maria del Rosario geschaut, welches den Vorgang wie in lichtdurchflossenes Ätherbereich entrückt (Abb. 25). Feinstes Künstlertum war es, was ihn veranlaßte, von dem qualvollen, asketischen Marterbild des Leidenden oder Verschiedenen sich abzuwenden und, mit einer weitmöglichsten

Vermeidung aller Zeichen des Martyriums, in ungebrochener starker Leiblichkeit die weltüberwindende Kraft des Erlösers zu verbildlichen. Aus gleichem künstlerischen Triebe war Michelangelos Christusstatue in Santa Maria sopra Minerva und Christus als Herrscher des jüngsten Gerichts in der Sixtina entstanden. Ein der Verherrlichung aller Lebenserscheinungen zugewandter Schönheitsgeist, mit der ihm widerstrebenden christlichen Vorstellung der Marter ringend, hat mit Aufbietung aller künstlerischen Mittel die Versöhnung der religiösen Auffassung mit dem rein ästhetischen Empfinden zu erreichen getrachtet. War die bloße Formensprache eine zu ungenügende, in der verklärenden Macht des Lichtes fand er, wie später Rembrandt, die Befreiung.

Noch mehrere Male hat Tintoretto eine figurenreiche Darstellung der Kreuzigung, wie die in San Rocco gegeben, in einem verschollenen Gemälde von San Severo, in einem gewaltigen, ganz übermalten Bilde der Schleißheimer Galerie, in einer kleinen Skizze in Stuttgart (Nr. 65) und in einem aus S. Giovanni e Paolo in die Akademie zu Venedig gelangten Bilde (Abb. 26). Durch Übermalung entstellt, stumpf und dabei unruhig im Kolorit, gehört letzteres zu den Werken, welche zu einer ganz falschen Auffassung des Meisters verleiten könnten. Es dürfte etwa Ende der sechziger Jahre gemalt sein. Der Crucifixus, die Frauengruppe und die Männer auf der Leiter erscheinen wie eine Variation der Komposition in San Rocco, die Kreuze mit den Schächern aber sind auf-



Abb. 51. Minerva drängt Mars von „Friede“ und „Fülle“ zurück
Im Dogenpalast zu Venedig, Anticollegio.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

gerichtet und das Leben der Soldaten und Pharisäer brandet um den Mittelpunkt. Rechts sprengt ein Reiter an den Würfelnden vorbei zum Bilde heraus, ihm entsprechen links zwei geharnischte Fahnenträger bei einer Gruppe von Frauen und Kindern. Ganz in der Ferne aber sieht man in hellem Lichte Gruppen von Frauen.

Ganz abweichend erscheint der künstlerische Gedanke in dem überwältigend eindrucksvollen Gemälde von 1568 in San Cassiano (Abb. 27). Es ist der erste Moment nach der Kreuzanheftung. Auf einsamer Höhe ragen die drei Kreuze: man gewahrt sie ganz rechts, in nach hinten vertiefter Ansicht, so daß Christus fast im Profil erscheint. Auf einer Leiter steigt zu ihm ein Mann empor, dem ein anderer den Zettel mit der Inschrift hinaufreicht. Am Fuße des Kreuzes, in mächtigen Falten bewegt, als sei es eben vom heiligen Leibe niedergesunken, liegt das rote Gewand. Ganz links sitzt Maria am Boden, Johannes beugt sich über sie, mit einer unbewußten Handbewegung den Vorgang verfolgend. Über den Rand des Hügels aber, von gelb erleuchtetem Horizont sich abhebend, erscheinen die Köpfe der Soldaten, die in einer Phalanx Wache halten, und ihre Hellebarden, starr in die Luft ragend, sperren Golgatha von der Welt ab. — Welch' ein gewaltiges, geheimnisvolles Werk! Wie das gelb unter grauen Wolken hervordringende abendliche Licht in der lautlosen Stille waltet, wie auf dem braunen Grunde, als wäre es ein beseeltes Wesen, das Gewand glüht, wie einsam trotz



Abb. 52. Merkur und die drei Grazien. Im Dogenpalast zu Venedig, Anticollegio.



Abb. 58. Die Schmiede Vulkans. Im Dogenpalast zu Venedig, Anticollegio.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

des grauenhaft starrenden Gitters von Speeren und Köpfen die mächtigen Gestalten von den wandernden Wolkenstreifen sich abheben! Und diese ganze, nie zuvor und nie wieder von einem menschlichen Auge in die Natur geschaute Seelenstimmung gesteigert zu dem Blicke, den der Gekreuzigte in Mitleid auf die Mutter richtet, zu dem Blicke, den, kaum ihrer Sinne mächtig, in Sehnsucht und Liebe die Mutter zu dem Sohne emporsendet! Unergründliche Tiefen, in denen solch' ein Schauen und Gestalten wurzelt! —

Noch einmal hat es den Meister verlangt, den Vorwurf zu behandeln, dann, wie es scheint, nie wieder, denn das von Gottvater und Taube überschwebte, von Engeln gehaltene, stark verkürzt gesehene Brustbild des Crucifixus in der Turiner Galerie gehört als „Dreieinigkeitsdarstellung" einem anderen Vorstellungsbereiche an. In einem Bilde der Pinakothek von Bologna (Nr. 584), das in derselben Zeit wie das von San Cassiano entstanden ist, bildet er (wie auch in der großen Schleißheimer Kreuzigung) eine dort nur angedeutete Idee aus: die Erlösung des guten Schächers. Alles Andere ist fortgelassen: losgelöst von der Erde, sind nur die beiden Kreuze im dämmerigen Dunkel sichtbar. Und hier hat sich das vom Lichtschein umflossene Haupt des Erlösers gesenkt, noch im Tode hoheitsvoll und erhaben. Der himmelwärts eilenden Seele nach folgt der ekstatisch nach oben gerichtete Blick des Schächers, der Erfüllung des Wortes gewiß: „Heute noch wirst du mit mir im Paradiese sein." Nur Tintorettos Kunst vermochte uns dieses

Mysterium zu offenbaren: die Erhebung in Todesumnachtung, die Gewißheit der Ewigkeit des Lichtes. —

Mit diesen Darstellungen der Kreuzigung stehen andere der Kreuzabnahme, der Beweinung und der Grablegung Christi in so engem geistigen Zusammenhang, daß wir das Golgatha in der Scuola di San Rocco Abenddämmerung die Gestalt des Heilandes, welche von Joseph und einem anderen Mann auf der Leiter herabgetragen wird; wie in San Rocco haben Johannes, Nikodemus und die Frauen sich um die ohnmächtige Maria geschart, zwei Jünglinge halten ein Tuch zum Empfange des Leichnams bereit.



Abb. 54. Die Heiligen Hieronymus und Andreas.
Im Dogenpalast zu Venedig, Vorzimmer der Kapelle.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

nicht verlassen können, ohne nicht auch ihrer gedacht zu haben.

In zwei Werken, in dem großen Bilde der Theatinerkirche in München, welches monumentale Anordnung bei etwas gedämpfter Farbenwirkung zeigt und in einer kleinen, aber zauberisch farbenreichen Tafel der Straßburger Sammlung ist die Abnahme vom Kreuz geschildert. Hier beleuchtet ein durch Wolken brechender Sonnenblick in blauer

Von den beiden Darstellungen der Grablegung, welche der Künstler ausgeführt, ist die eine, in ursprünglicher Farbenschönheit in der Capella dei Morti von San Giorgio Maggiore erhalten, wohl im Anfang der sechziger Jahre entstanden (Abb. 28). Von vier Männern, deren zwei sich stützender Stöcke bedienen, wird mit liebevoll zarter Scheu auf weißem Tuche der Leichnam in die Gruft hinabgelassen, das erhebende Bild verklärten

Friedens; drei Frauen sind in Verehrung daneben niedergesunken. Maria, von zwei anderen gehalten, ist auf dem Wege zum Grab im Mittelgrunde zusammengebrochen. Nächtliches Dunkel senkt sich schon vom Himmel, nur ein letzter Lichtblick umfängt die Gestalten, die wortlos Abschied von ihrem Herrn nehmen. Ganz mit ihnen in die gehaltene, feierliche Stimmung versunken, fühlen wir uns aber doch mehr, als mit den anderen, mit Magdalena innerlich verbunden. So hat es der Künstler gewollt: ihr ist in der Gruppe der Platz zugewiesen, an welchem man Maria zu finden erwartete; von dem lauteren Weiß des Brusttuches umhellt und in höchstes Licht gebracht, strahlt ihr Kopf mit seinem kindhaften Ausdruck vor allen Leidtragenden hervor — ja nur sie hat, außer dem Erlöser, einen Heiligenschein erhalten. Man ahnt mehr, als daß man es erkennen dürfte, aus welchem tiefen Erfassen des Mysteriums sühnender Liebe die Idee dieses, wieder nur dem allerhöchsten vergleichbaren Kunstwerkes hervorgegangen ist.

Ganz anders war der Vorgang in dem zweiten, nur aus einem Stiche des J. Matham von 1594 uns bekannten Gemälde, das, vor 1568, wohl 1566 oder 1567 gemalt, in San Francesco della Vigna sich befand, aber schon vor Ridolfis Zeit aus der Kirche geraubt worden war, dargestellt. Hier war die Gruppe der den Heiland zur Felsengruft tragenden Männer, welcher zwei Jünglinge mit Fackeln voranschreiten, in den Mittelgrund gebracht, vorn sah man am Boden liegend Maria, von den knieenden Frauen umgeben, und in der Höhe schwebte ein die Dornenkrone haltender Engel, ein Verkünder, daß Gott das Opfer solchen



Abb. 55. Die Heiligen Ludwig, Georg und die Königstochter.
Im Dogenpalast zu Venedig, Vorzimmer der Kapelle.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Todes empfangen, und ein Verheißer der Auferweckung.

Von Engeln umgeben und gehalten sah man den Leichnam Christi auf einem Bild, welches der Bischof Invìziati 1624 dem Kardinal Barberini in Rom vermachte, und auf einem anderen in Santa Croce, welches das Bildnis des knieenden Sixtus V. enthielt. Eine solche Komposition, aber mit einem vom heiligen Dominicus empfohlenen Stifter wird in der Pinakothek von Parma aufbewahrt.

Zu leidenschaftlichstem Ausdruck aber sollte der Schmerz um den Tod am Kreuze von Tintoretto in den Darstellungen der „Beweinung Christi“ gebracht werden. Verschollen war die von Vasari erwähnte, also vor 1568 gemalte Pietà, welche in Santa Maria della Carità sich befand, schon zur Zeit Ridolfis. Vielleicht war es das Gemälde, über dessen Ankauf im Jahre 1622 Peiresc von Paris aus mit Rubens verhandelte, und hätten wir es in dem aus der Galerie Orléans stammenden Bilde der Bridgewater Gallery wieder zu erkennen. Erhalten aber sind uns außer diesem und dem Entwurf eines Deckenbildes in der Sammlung zu Caen zwei von einander ganz verschiedene Kompositionen. Als die früher entstandene dürfen wir die einst in den Procuratie di sopra, nunmehr in der Brera zu Mailand (Nr. 217) befindliche Lunette betrachten, in deren Farbenerscheinung jetzt ein bräunlicher Ton vorwaltet (Abb. 29). Hier liegt Christus über den Schoß der Maria ausgestreckt, von dem knieenden Johannes, der angstvoll in den Augen das entschwundene Leben sucht, unter den Armen gehalten; von rechts beugt sich in heftig aufwallendem Schmerz Magdalena über ihn. Wie ganz anders, als in den früher betrachteten Darstellungen, ist diese hier — sie allein des Heiligenscheines entbehrend — aufgefaßt: die Sünderin, deren sinnlicher Verzweiflungsausbruch in ergreifenden Gegensatz zu dem verhaltenen Leiden des Johannes und der Maria und zu dem Frieden des Todes tritt.



Abb. 56. Die Versuchung des heiligen Antonius. In San Trovaso zu Venedig. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Wie hier, hat auch in der großen Beweinung der Akademie von Venedig (Abb. 30, aus der Chiesa dell' Umiltà, zwei kleine Wiederholungen in der Wiener Galerie und im Palazzo Pitti) der Künstler durch Beschattung des Antlitzes Christi das Qualvolle des Todes verschleiert. Aber zu einer weit mächtigeren, ja denkbar höchsten Wirkung ist das Licht gebracht: der nächtliche Himmel hat sich geöffnet und aus den Höhen überirdischer Welten sucht der Strahl der

Ewigkeit das Leiden der Vergänglichkeit. Bis zu übermenschlicher Größe gesteigert erscheinen die Gestalten: zu der Größe, die nur ein Einziger außer Tintoretto zu erschauen vermocht: Michelangelo! Was aber dem Bildhauer versagt blieb: die Erhebung des christlichen Stoffes in bildnerischen Formen zur Vollkommenheit antiker Erhabenheit — der Maler, welcher der florentinischen Form venezianische Farbe vermählte, hat es vollbracht. — Jedes weitere Wort muß verstummen, wie es verstummt bei dem Anblick der Alles überragenden, höchsten weißen Alpengipfel, die selbst, wenn wir uns ihnen nahen, doch unerreichbar entrückt bleiben. —

Schon warten unserer neue Offenbarungen dieser unerschöpflich reichen Phantasie. Wir wenden uns von der Kreuzigung in San Rocco ab und der Eingangswand zu (Abb. 31 u. 32). Da erscheint uns in der Dämmerungsatmosphäre einer hochragenden korinthischen Halle licht schimmernd im Sonnenstrahl, der von rechts durch die Säulen einfällt, die weißgewandete hohe Gestalt Christi auf den Stufen des Thrones vor Pilatus. Geheimnisvoll glühen, wie Edelgestein, Farben um ihn: das Carmoisin und Gelb der Gewandung Pilati, das Blau des Pagen, das Smaragd und Kirschrot des die Fesseln haltenden Mannes, das Goldgelb der Kriegerrüstung, das Rotbraun des Orientalen, aber man sieht nur das Eine: die unnahbare Erscheinung der Wahrheit und Unschuld, auf welche der Richter, die Hände sich waschend, das Auge zu wenden nicht wagt, die selbst den römischen Hauptmann, den Schreiber, die Menge in scheue Zurückhaltung bannt. Ein Opfer und ein Sieger — die Entscheidung fällt in dem schwankenden, unschlüssigen Geiste des Mannes, den das Licht nur zitternd streift, ohne ihn zu erhellen: Jesus wird den Feinden überliefert werden.

Wir begleiten ihn (in dem, durch trüben Firnis in seiner Wirkung beeinträchtigten zweiten Bilde) auf dem Wege nach Golgatha (Abb. 33). Dem Lichte entgegen, unserer Nähe entzogen, schreitet er unter der Last des Kreuzes hügelan, Wolken ziehen über seinem Haupte, römische Fahnen flattern im Winde, verhüllten Antlitzes folgen die Frauen. Wir aber sind im Hohlwege tiefer unten, ehe die Straße umbiegt, im Geleite der ihre Kreuze tragenden Schächer, deren einer tiefgebeugt zur Erde schaut und mechanisch vorwärts sich müht, während der andere, wie von tiefem Sinnen überwunden, das Schreiten vergißt.



Abb. 57. Der heilige Marzilian mit Petrus und Paulus. In San Marciliano zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Wieder angesichts dieser Werke spricht man den Namen Rembrandt für sich aus, ja glaubt jene Darstellung des Christus vor Pilatus unmerklich sich in die Passionsscenen des großen Amsterdamers verwandeln zu sehen, die aus dämmernder Umgebung hervorleuchtende, weißgewandete Gestalt dort wieder zu erkennen.

Das Unerträglichste: den Gemarterten

der Menschheit zu weisen, war die letzte Aufgabe, die dem Meister in diesem Raume erteilt wurde. Über die Thüre malte er den „Ecce homo“ (Abb. 34). Man hat die Empfindung, als habe er es mit Widerstreben gethan, als wolle er im nächsten Augenblicke den Schmerzensanblick durch das weiße Tuch, das der Mann hinten hält, verhüllen lassen. Mit scheuem, ja angstvollem Auge wendet sich der römische Hauptmann dem Dulder zu, in innerem Zwiespalt den Blick abwendend und senkend spricht Pilatus die Worte aus. — Von drei anderen Darstellungen Christi als Schmerzensmannes mit dem Rohr in der Hand werden zwei im Testament des Bischofs Inviziati (an die Kardinäle Barberini und Borghese 1624 vermacht) genannt, das dritte befand sich im Jahre 1627 in Mantua. Erhalten sind zwei Bilder: das eine im Escurial, das andere bei Sir W. W. Knighton in London. Mit ihnen zusammen muß eine Darstellung der „Dornenkrönung“ in einem, erst seit kurzem ausgestellten, durch Retouchen seines starken Charakters beraubten Gemälde der Akademie in Venedig angeführt werden. Ein Gemälde in der Kapitolinischen Galerie, mit zwei Bildern: einem „Christus an der Säule“ als „Gesicht der heiligen Brigitta“ und einer „Taufe Christi“ zusammengehörig, zeigt in der Ausführung Domenicos Hand. —

Etwa im Jahre 1567, so dürfen wir annehmen, ist Tintoretto mit den Malereien für den Sitzungssaal der Scuola di San Rocco, in die er ein Jahr früher selbst als Confratello und Sindico eingetreten war, fertig geworden. Die ihm hier zugewiesene Aufgabe, die, wie wir gesehen haben, so viele andere Schöpfungen und zwar die meisten in eben jenen Jahren zeitigte, ist von nachwirkender Bedeutung für ihn geworden. Sie veranlaßte seinen Geist und seine Seele, sich ganz in die Betrachtung des christlichen Heilsmysteriums zu versenken — er wurde zum Maler der Passion Christi. Da durfte er der Größe, der unbeschränkten Ausdrucksfähigkeit seiner Kunst gewiß werden: er fand in ihr die Möglichkeit, das scheinbar Unmögliche zu bewirken: nämlich das Unergründliche der Einswerdung des Vergänglichen und Ewigen, des Leidens und der Seligkeit, des Sterbens und Lebens zu veranschaulichen. Aus der innerlichen Durchdringung der beiden großen Faktoren seines Schauens und Bildens: der plastischen Formung und der Belichtung ergab sich wie in einer Gleichung die Lösung des Problems: jene Gegensätze des Irdischen und des Überirdischen erscheinen aufgehoben, indem die Materie, als körperliche Form, und das Immaterielle, als Licht, in der Farbe ihre gemeinsame Verdeutlichung und ihre Einheit gewinnen. Durch das Licht wird das Körperliche entmaterialisiert und im Körperlichen findet das Licht gleichsam seine Verdichtung.

Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön —
Und mit den Körpern wird's zu Grunde gehn.

IV.

Persönliches. Die Porträts. Die Darstellungen der Amtsweihe.

Werk auf Werk ging aus dem stillen Atelier an den Fondamenta dei Mori hervor. Im zurückgezogenen häuslichen Leben fand der Meister die Kraft und Sammlung zur nimmer rastenden Arbeit. Ende der fünfziger Jahre, wie es scheint, hat er sich mit Faustina aus der, Bürgerrang besitzenden Familie der Vescovi verheiratet. 1560 wurde ihm sein erstes Kind Marietta geboren, welche, reichbegabt und von schöner Erscheinung, später der Malerei sich widmen, aber schon im Alter von dreißig Jahren sterben sollte, 1562 Domenico, welcher bei Lebzeiten des Vaters dessen Mitarbeiter, nach dessen Tode der Erbe seiner Kunst ward. Bald aber vergrößerte sich die Familie durch einen zweiten Sohn Marco, der 1583 als Dekan der Scuola di San Rocco genannt wird und Jacopo Sorgen bereitet zu haben scheint, und vier Töchter: Ottavia und Perina, die später Nonnen in Santa Anna wurden, eine zweite Ottavia, welche den Maler Sebastiano Casser heiratete, und Laura. Aus dem Testament Jacopos dürfen wir schließen, daß er ein glückliches Familienleben, in inniger Liebe mit seinen Kindern und seiner Gattin verbunden, geführt hat. Die kleinen Eigentümlichkeiten der letzteren, von denen Ridolfi erzählt, wußte der Künstler mit Heiterkeit zu ertragen. „So pflegte sie ihm, wenn er aus dem Hause ging, einige wenige Groschen ins Taschentuch zu binden und ihm einzuprägen, daß er bei der Heimkehr genaue Abrechnung machen müsse. Er aber, mit Edelleuten sich belustigend, gab

fröhlich das Geld aus und erwiderte, zur Rechenschaftsablage aufgefordert, seiner Frau: ‚Das Geld wäre auf Almosen, die er den Armen und Gefangenen gemacht, darauf gegangen.‘“ Auch der Wunsch Faustinas, ihn allezeit würdig gekleidet zu sehen, gab zu manchen scherzhaften Konflikten Anlaß. „Er kleidete sich, der Sitte der Zeit entsprechend, einfach, aber, als er älter geworden war, drängte ihn seine Gattin, die aus dem Stande der vornehmen Bürgerschaft war, die venezianische Toga zu tragen. Wenn er dann aus dem Hause ging, pflegte sie ihn aus dem Fenster zu betrachten, um sich



Abb. 58. Susanna nach dem Bade. Im Louvre zu Paris.

daran zu freuen, wie schön er sich in dem Rocke ausnähme, aber er, um sie zu necken, that, als mache er sich gar nichts daraus." Erklärung für diese auffallende Thatsache liegt in der bereits erwähnten Vornehmheit seines Wesens, welche die Kunst als Erwerb



Abb. 59. Susanna im Bade. In der k. k. Galerie zu Wien. (Nach einer Originalphotographie von Franz Hanfstaengl in München.)

Bis an das Ende seines Lebens, trotz aller Arbeit, hat er es nicht zu Verhältnissen gebracht, die ihm gestattet hätten, mit seiner Familie ohne Sorgen zu leben. Die Sparsamkeit Faustinas war geboten. Die zu betrachten verschmähte, und in der vollständigen Unfähigkeit zur geschäftlichen Praxis. So wird uns von dem Schrecken und Ärger erzählt, den einst sein Sohn Domenico heimkehrend empfand, als der Vater in seiner



Abb. 60. Die Rettung. In der Galerie zu Dresden.

Abwesenheit eines seiner Bilder, eine Magdalena, für nur 30 Dukaten verkauft hatte, und von dem gezwungenen Rückkauf des Werkes. Am liebsten hätte er, wenn es zulässig gewesen wäre, offenbar überhaupt kein Honorar für seine Schöpfungen angenommen. Mit der Scuola di San Rocco hat er im Jahre 1577 eine bis zu seinem Tode währende, jährliche Provision von bloß 100 Dukaten vereinbart. Nur in der Genugthuung an vollkommenen künstlerischen Leistungen und in der Gewißheit der Unsterblichkeit, welche sie verleihen, nicht in äußeren Gütern suchte er das Glück. Immer wieder erfahren wir, daß er dem Staat und den Kirchen seine Dienste als Maler unter der einzigen Verpflichtung, ihm Leinwand und Farben zu zahlen, anbot, was zu viel Mißverständnissen von seiten anderer, auf Gewinn erpichter Künstler führen mußte.

Von Anfechtungen, die der Neid ihm bereitete, wäre er aber auch ohne dies, so wenig wie irgend ein Genius, bewahrt geblieben. Wir haben das Schlagwort verständnisloser und feindseliger Kritik, das seinem großen Schaffen angeheftet wurde, kennen gelernt, jenes, die leidenschaftliche Bewunderung Einzelner dämpfende, halb anerkennende, halb mißbilligende Urteil. Seine Thätigkeit und geistige Überlegenheit gab ihm, dem gegenüber, gleichmütige Gelassenheit. Das verraten Worte wie diese: „Wenn man Werke öffentlich ausstelle, so solle man lange Zeit nicht hingehen, sie zu sehen, bis die Pfeile abgeschossen seien und die Menschen sich an den Anblick gewöhnt hätten“ und „Bei Beurteilung eines Bildes solle man beachten, ob beim ersten Anblick das Auge befriedigt werde und der Maler die Gesetze der Kunst beobachtet habe; daß im Übrigen in Einzelheiten Jeder Fehler mache.“ Man glaubt die Stimmen zu hören, die von „Verzeichnungen“, „falschen Verkürzungen“ in seinen Werken sprachen — das alte Lied! Auf direkte Invektiven aber, welche vermutlich besonders in der Parteinahme der Kunstfreunde alter Schule für Tizian gegen ihn ihre Ursache fanden, hatte er unwiderlegliche Antwort, wie eine von Ridolfi berichtete kleine Geschichte erzählt: „Einst lobte man bei Herrn Jacopo Contarino, wo sich viele ausgezeichnete Maler und andere Talente versammelten, ein Frauenporträt von Tizian, und ein Schöngeist, sich zu Tintoretto wendend, bemerkte: so sollte man malen. Der Alte fühlte, daß der Stich ihm gelte, ging nach Hause, nahm eine Leinwand, auf der ein Frauenkopf von Tizian gemalt war, malte auf die andere Seite eine seiner Nachbarinnen, räucherte das Bild ein wenig an, bedeckte den anderen Kopf mit Leimfarbe und brachte das Bild in die gewohnte Gesellschaft. Jedermann richtete den Blick darauf und rühmte es als vorzügliches Werk Tizians. Da wischte Tintoretto von dem ersten Kopf mit einem Schwamme die Farbe ab und sagte: ‚Dies Porträt, ja, ist von Tizian, aber das andere habe ich gemacht. Nun seht, Ihr Herren, wie sehr das Urteil durch Autorität und Meinung bestimmt wird und wie Wenige es gibt, die wirklich etwas von der Malerei verstehen.‘“

Trotz seines unüberwindlichen Hanges zur Arbeit und Einsamkeit war er doch von liebenswürdiger Natur und voll Witz und Humor. Viele seiner treffenden Bemerkungen waren in Venedig im Umlauf, und er genoß darin eines ähnlichen Rufes, wie Jahrhunderte früher Giotto. Er pflegte derartige Dinge mit dem ernstesten Gesichte vorzubringen. Nicht nur seine phantasievollen Erfindungen in Kostümen, sondern auch geistreiche Aussprüche fanden Verwendung bei der Aufführung von Komödien. Einige seiner Einfälle, die im Gedächtnis fortlebten, seien hier mitgeteilt. Wie Giotto einst den Abgesandten des Papstes, zeigte er einmal in einem Augenblicke jungen vlämischen Malern seine ganze Kunst. Die waren voll akademischen Hochmutes aus Rom gekommen und wiesen ihm mit äußerster Sorgfalt ausgeführte Kopfstudien vor. Tintoretto fragte sie, wie lange sie dazu gebraucht hätten. Sie antworteten, der eine zehn, der andere fünfzehn Tage. Jacopo sagte: schneller war das auch nicht möglich. Und er nahm einen Pinsel mit schwarzer Farbe, machte mit wenigen Strichen eine Figur, höhte sie kühn mit Weiß auf und sagte: „Wir armen Venezianer können nur in dieser Weise zeichnen.“ Für welche kühne, breit skizzierende Art der Zeichnung, die an Rembrandt erinnert, wir noch heute zahlreiche Belege in allen größeren Sammlungen finden können.

Einem albernen Schöngeist, welcher von



Abb. 61. Die Verehrung des goldenen Kalbes. In Santa Maria dell' Orto zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Jacopo porträtiert sein wollte und diesen bat, ihn in einer ungewöhnlichen, gesuchten Stellung zu malen, erwiderte der Alte: „Ihr könnt zum Bassano gehen, der wird Euch höchst natürlich darstellen." — Bassano war durch seine Tierstücke berühmt.

Von einem Venezianer Edelmann beauftragt, ein Fresko in seinem Garten auszuführen, und genötigt, die Maße zu nehmen, breitete er die Arme aus, maß mit ihnen den Raum und sagte, befragt, wie viel es wäre: „Drei Tintorettos."

Die Beziehung zu Pietro Aretino scheint von kurzer Dauer gewesen zu sein. Ein Verhältnis zwischen dem einfachen, edlen tiefsinnigen Künstler und dem unruhigen, anmaßenden und begehrlichen Schwätzer war nicht denkbar. Eine charakteristische Anekdote von der überlegenen und launigen Beurteilung und Abfertigung, welche Jacopo dem Übelwollenden zu teil werden ließ, erzählt Ridolfi: „Pietro hatte schlecht von ihm gesprochen, da er von Tizians Partei und Tintoretto feindlich gesinnt war. Als dieser ihn einst traf, lud er ihn in sein Haus ein, um sein Bildnis zu machen. Aretino kam und hatte sich kaum gesetzt, als Tintoretto in voller Wut eine Pistole unter dem Kleid hervorholte. Da fing Aretino in Angst, weil er seine Schulden zahlen zu müssen glaubte, zu schreien an: ‚Jacopo, was machst du?' Darauf dieser: ‚Beruhigt Euch, ich will Euer Maß nehmen.' Und von Kopf bis zu Füßen ihn messend: ‚Ihr seid zwei und eine halbe Pistole lang.' ‚Ah,' rief Aretino beruhigt aus, ‚du bist ein großer Narr und spielst immer deine Streiche.' Aber er hatte fortan nicht den Mut mehr, übel von ihm zu reden, und wurde ihm Freund."

Von Jacopos Lebens- und Arbeitsweise erfahren wir Folgendes: „Seine Gedankenwelt war eine so der Wirklichkeit abgewandte, daß er fern von allen Vergnügungen der beständigen Arbeit und Anstrengung, welche ihm das Studium brachte, lebte. Die meiste Zeit, die ihm das Malen übrig ließ, brachte er zurückgezogen in seinem Arbeitsraume zu, der im abgelegensten Teil des Hauses sich befand, und den jederzeit beleuchten zu können, er Sorge getragen hatte. Hier inmitten zahlloser Skulpturen verbrachte er die für die Erholung bestimmten Stunden, indem er mit Hilfe seiner kunstreich angefertigten Modelle die Kompositionen seiner Werke entwarf. Nur selten ließ er dort Jemanden zu, selbst von seinen Freunden; auch ließ er sich niemals von Malern, außer von seinen Hausgenossen und Vertrauten, bei seiner Arbeit sehen."

Häufig genug aber wurde seine Ruhe gestört. Weit hinaus war sein Ruhm gedrungen, von allen Seiten, namentlich aus den Niederlanden, drängten sich junge lernbegierige Maler herbei. Viele edle Venezianer, wie Daniele Barbaro, der Patriarch von Aquileja, Maffeo und Domenico Veniero, die Senatssekretäre Vincenzo Riccio und Paolo Ramusio, der Großkanzler Giovanni Francesco Otthobono, Bartolommeo Malombra, der Schriftsteller Lodovico Dolce suchten seinen Umgang. Unterhändler auswärtiger Fürsten erschienen und gaben ihm Aufträge, so z. B. der Gesandte Philipps II., welcher die noch heute in Madrid im Prado (Nr. 422—427) aufbewahrten Friesdarstellungen aus dem Alten Testament: die Keuschheit Josephs, die Auffindung Mosis, Susanna, die Königin von Saba, Esther vor Ahasver, Judith und Holofernes und 1571 die gleichfalls im Prado erhaltene „Gewaltthat Tarquins", vielleicht auch die beiden Stücke: „Judith und Holofernes und der Tod des Holofernes" (ebendort Nr. 445 u. 436) bestellte, so der von Rudolf II. Abgeordnete, welcher die schon erwähnten mythologischen Bilder erwarb, so, wie es scheint, der Graf von Khevenhüller, der 1610 als Gesandter Rudolfs in Madrid starb und zwei Gemälde Jacopos, die „Neun Musen" und den „Raub der Helena" (jetzt Prado Nr. 410), hinterließ. Genauer unterrichtet sind wir über des Künstlers Beziehungen zu Guglielmo Gonzaga, dem Herzog von Mantua, der während eines Aufenthaltes in Venedig ganz besondere Freude daran hatte, Jacopo bei der Arbeit zu sehen und mit ihm sich zu unterhalten. Schon vor 1579 waren in seinem Auftrage zur Verherrlichung der Gonzagas vier große Historien entstanden: die Ernennung Giovanni Francescos zum Marchese durch Kaiser Sigismund, der Sieg Lodovicos über die Venezianer bei Legnago, Federicos Sieg über die Schweizer und Giovanni Francesco in der Schlacht beim Taro. Diesen im Appartamento maggiore des Kastells aufgehängten Werken ließ Tintoretto dann auf Wunsch des Herzogs vier weitere folgen,



Abb. 62. Das Jüngste Gericht. In Santa Maria dell' Orto zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

die, 1579 bestellt, 1580 fertig gemacht, in einem anderen Raume beim Salone grande ihren Platz fanden, Thaten des Herzogs Federico und seines Sohnes Francesco: die Belagerung von Parma (1521), die Einnahme von Mailand (1521), die Verteidigung Pavias gegen die Franzosen (1522) und ein Sieg Francescos. Außer diesen Schlachtenbildern hat Jacopo für Mantua noch ein „Seegefecht“, einige „Landschaften“ und die Porträts Guglielmos und anderer Gonzagas geschaffen. Im September 1580 ist er selbst nach Mantua gegangen, um die Gemälde aufzuhängen, es ist seine einzige Reise, von der wir wissen. Seine besorgte Frau, so erzählt Ridolfi, wollte ihn dieselbe nicht allein machen lassen. Der Gonzaga erlaubte ihm, seine ganze Familie mitzubringen und stellte ihm — wie einst sein Ahnherr dem Andrea Mantegna — ein kleines Hofschiff zur Verfügung. Ehrenvoll aufgenommen und festlich bewirtet, wurde der Meister vom Herzog über die neue Anlage von Bauten zu Rate gezogen und zum dauernden Verbleiben in Mantua aufgefordert, auf welchen Wunsch er aber nicht eingehen konnte. Dieser Ausflug der ganzen Familie galt zugleich einem Familienbesuch. In Mantua lebte ihm ein Bruder Marco, dessen umständliches Wesen seiner eigenen kurzen und entschiedenen Art zuweilen Prüfungen auferlegt zu haben scheint; so dürfen wir aus einer Anekdote schließen: In einem Briefe stellte Marco endlose Fragen an ihn und am Schlusse auch noch die, ob seine Mutter, die erkrankt war, gestorben sei. Jacopo schrieb ihm nichts weiter als: „Auf Alles, was Ihr mir geschrieben habt, Messer, erwidere ich: Nein.“



Abb. 63. Petrus hat eine Erscheinung des Kreuzes. In Santa Maria dell' Orto zu Venedig. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Alle die für Mantua ausgeführten Historien sind heute nicht mehr nachzuweisen, doch darf auf ein großes Schlachtenbild solcher Art im Palazzo Giovanelli zu Venedig hingewiesen werden.

Aufträge wie diese von auswärts aber gehören doch zu den selteneren Ereignissen in Jacopos Leben. Die meisten seiner Besucher kamen mit dem Wunsche, sich von ihm malen zu lassen, denn seit seiner Jugend stand sein Ruf als nur mit Tizian zu vergleichender Porträtmaler fest, und die an diese seine Kunst gestellten Ansprüche alle zu befriedigen, muß die Zeit ihm zu kurz gewesen sein, mit so unbegreiflicher Geschwindigkeit und Sicherheit er auch die Bildnisse auf die Leinwand zu bannen verstand. Tizians vornehme und malerische Auffassung des Menschen hatte ihm hier den Weg gewiesen: es gibt manche Werke aus seiner frühen Zeit, die bis auf den heu-



Abb. 64. Die Enthauptung des heiligen Christoph.
In Santa Maria dell' Orto zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

tigen Tag Jenem zugeschrieben werden, und umgekehrt solche Tizians, die Tintoretto benannt sind. Bald aber begann er seine Selbständigkeit auch auf diesem Gebiete zu bewähren, und alle Phasen seines malerischen und formalen Stils lassen sich auch in seinen Bildnissen nachweisen. Seine Eigenart bleibt dabei eine so erkenntliche, daß eine oberflächliche Betrachtung diese großen Unterschiede gar nicht wahrnimmt, gar nicht bemerkt, daß jedes solches Werk im Koloristischen und Technischen seine Besonderheit hat.

Wer sich hiervon am schnellsten überzeugen will, vergleiche nur einmal z. B. die in der Akademie zu Venedig ausgestellten Bilder auf den Fleischton hin. Alle denkbaren Färbungen wird er, verschiedener Beleuchtung entsprechend finden: tief glühendes Rot, kräftiges Braunrot, goldbraun, warmes Rötlich, Goldrot, bräunliches Gelb, leuchtendes Gelb, grünliches Gelb, Graubraun, Graugrün und so viele andere Nüancen, die mit Worten nicht zu bezeichnen sind. Was der vollen Würdigung seiner Größe als Porträtmaler, welche einem Meister, wie Velasquez den tiefsten und fruchtbarsten Eindruck machte, im Wege stand und steht, ist einerseits der Mangel kritischer Sonderung seiner Porträts von den viel schwächeren seines Sohnes Domenico, in denen sein Stil, äußerlich genommen, sich vererbte, andererseits aber die große Schlichtheit seiner Darstellungsweise. Denn hierin liegt das Charakteristische seiner Bildniskunst.

Dasselbe ist von Justi — auch F. Haack hat in einem Aufsatze der Zeitschrift für bildende Kunst (N. F. VII) sich in einer freilich zu manchem Widerspruch herausfordernden Weise mit Tintoretto als Porträtmaler beschäftigt — in seinem Werke über Velasquez, dort wo er von der Einwirkung Tintorettos auf diesen spricht, vortrefflich geschildert: „So plastisch denkmalartig Tintorettos Porträts sind, sie zeigen den Maler doch auch im Schaffen. In Tizians Bildnissen ist jede Spur des Werdens verschwunden, bei seinem Schüler sieht man, wie der Pinsel mit dem erregenden Spiel der Züge, den bleibenden mehr als den vorübergehenden ringt. Nach Feststellung der Flächen trägt er die Teile ein mit vielen, sehr verschiedenfarbigen, unverschmolzenen Strichen, Punkten; Falten und Furchen, Venen und Haare, Farbenwechsel der Gesichtshaut einschreibend, endlich das Ganze mit einem Lasurbad erwärmend und verschmelzend", — hierin zeigen sich freilich, wie schon erwähnt viel größere Verschiedenheiten, als diese Worte anzunehmen erlauben — „Tizian ferner gab seinen Personen gewisse persönlich bezeichnende Gebärden und Blicke und die Beeinflussung durch



Abb. 65. Der Tempelgang der Maria. In Santa Maria dell' Orto zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

die Umgebung, — das Würdegefühl des Amtes, Erregung durch die Gesellschaft, die Unterhaltung im Studio, die Pose vor dem Kolleg, das Gebieterische der Macht. Über allem liegt die Eleganz der großen Gesellschaft. Tintoretto begnügt sich meist mit den einfachen, allgemeinen und herkömmlichen Attitüden des großen Bildnisses; da ist nichts weiteres als der trockene Ernst der Geschäftsmiene, das zugeschlossene Äußere bei der Ceremonie, die Selbstvergessenheit im Nachsinnen. Aber welche hohe Einfachheit und Wahrheit, ohne Spur von Eitelkeit, z. B. in jenen im vollen Licht gemalten Bildnissen in der Galerie Colonna! Auch wo sie einnehmend, überredend, herrisch erscheinen, ist es mehr Charakter und Gewöhnung als Augenblick und Absicht. Welche wundervollen Greisenköpfe — die Anzeichen des Verfalls bei ungebrochenem Willen, die Ermattung der Jahre und die Gewohnheit der Anspannung, der starre Stolz und die verbindliche Form: welche Lebensgeschichte ist darin geschrieben, solchen Menschen kann nur der Tod das Steuer der Geschäfte aus der Hand reißen!"

So ist es das ruhig Dauernde, Wesenhafte in der Erscheinung, was dieser Meister, der als der große Verherrlicher der Bewegung in allen seinen anderen Schöpfungen uns entgegentritt, in seinen Bildnissen gibt. Er verfährt wie ein Bildhauer: sein plastischer Sinn erfaßt als das den Charakter Offenbarende vor Allem den Knochenbau, das Unbewegte, Festgegründete. Der Fortschritt seiner Kunst zeigt sich in der immer eindringlicheren, mit immer einfacheren Mitteln bewirkten Hervorhebung dieses Elementaren im Gefüge der Persönlichkeit. Deren Lebens-



Abb. 66. Gruppe von Frauen und Kindern.
Detail aus dem Tempelgang der Maria in Santa Maria dell' Orto zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

kraft und Seele aber konzentriert er in dem Blicke wie in einem dauernd gleichmäßigen, aus festem Krystalle ausstrahlenden Lichte oder wie in einem unveränderlich aus Felsengrund hervorströmenden Quell. Alle anderen Mittel des Ausdruckes in Bewegungen des Körpers, des Kopfes und der Hände, außer dem allgemein Kennzeichnenden der Haltung, verschmäht er. Nichts Anderes lehrt uns so deutlich wie diese Portätgestalten erkennen, welche Strenge der künstlerischen Auffassung aller scheinbaren Willkür und Üppigkeit in Tintorettos Schaffen zu Grunde lag, wie irrig es ist, ihn als einen auf Effekte ausgehenden Künstler zu betrachten. Bei seinem schrankenlosen malerischen Vermögen, welche Gelegenheit hätte sich ihm auch im Porträt geboten, durch eindrucksvolle Bewegungsmotive, reich ausgebildete Umgebung fesselnde und überraschende Wirkungen hervorzubringen! Nichts von alledem: die Gestalten sind fast alle in der gleichen Halbprofilstellung mit herausschauendem Blick, stehend oder in einem Stuhle sitzend gegeben, zumeist ist der Hintergrund einfarbig braun oder grau, nur zuweilen ist in einer Säule die Andeutung einer Architektur gebracht, nur ausnahmsweise der Blick auf Landschaft oder Meer geöffnet (letzteres fast nur bei den Admiralsbildnissen), niemals erweckt die Tracht, mit so magistraler Hand die Purpurtogen der Prokuratoren und Senatoren, die goldenen Mäntel der Dogen, die blitzenden Rüstungen der Feldherren, die pelzbesetzten Röcke der Patrizier wiedergegeben sind, den Eindruck künstlicher Drapierung. Alle Darstellung gilt nur dem einfach Natürlichen, und alle höchste

Kunst von Farbe und Licht wird ihm in ergreifend anspruchsloser Weise dienstbar gemacht. Demütig und einfältig vor der Natur sich beugend, verzichtet diese überreiche, sieghafte Phantasie auf jede Mitwirkung, da, wo es gilt, das Wunder einer, wie Schopenhauer sagt, im Individuum sich offenbarenden Idee zu verdeutlichen. Dem Typischen dramatischer Bewegung im allgemein menschlichen Handeln stellt er das Typische dauernden Wesens in dem individuellen Sein gegenüber. Jede seiner Porträtgestalten sagt zu uns: „Hier stehe ich, damit du mich unbeirrt von allen konventionellen Täuschungen erkennest, und du mußt mich erkennen, denn ich gebe mich als das, was ich rein menschlich bin.“



Abb. 67. Der Sündenfall. Deckenbild in der Scuola di San Rocco zu Venedig. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Und so sehen wir sie, am zahlreichsten in der Akademie und im Dogenpalast zu Venedig sowie in den Wiener Sammlungen, vor uns erscheinen. Eine auch nur annähernd erschöpfende Aufzählung von des Meisters Porträts ist in dem engen Rahmen dieser Darstellung unmöglich, denn die Zahl der erhaltenen allein dürfte hundert erreichen, und wie viele außer diesen werden von Ridolfi und Boschini erwähnt! Nur ein allgemeiner Überblick sei gegeben. Da sind es zunächst die Dogenbildnisse: Francesco Donato (1545 bis 1553, nicht mehr nachweisbar), Marc Antonio Trevisan (1553—1554, in der Wiener Akademie), Girolamo Priuli (1559 bis 1567, in der Wiener Akademie, Kopie in der Kaiserlichen Galerie, Wien), Pietro Loredano (1567—1570, nicht mehr nachweisbar), Alvise Mocenigo (1570—1577, Akademie zu Venedig, Abb. 35), Sebastiano Veniero (1577—1578, nicht nachgewiesen), Niccolò da Ponte (1578—1585, im Dogenpalast, zwei Bildnisse in der Wiener Galerie, deren eines Original, Abb. 36), Pasquale Cicogna (1585—1595, Innsbruck). Weiter die früher zumeist in den Prokuratien befindlichen Prokuratoren von San Marco und Senatoren. Die größte Anzahl derselben findet man noch heute in Venedig: im Dogenpalast (wo freilich viele von Schülern angefertigte den Namen des Meisters tragen) Vincenzo Morosini 1580, Lorenzo Amulio 1570, Paolo Paruta (Abb. 37, auch bei weil. Sir Fred.



Abb. 68. Das Wunder der ehernen Schlange. Deckenbild in der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Leighton in London) 1590, Tommaso Contarini 1557, Federigo Contarini, Andrea Dolfino 1573, Niccolò Priuli (Abb. 38), in der Akademie: der herrliche, früher Tizian zugeschriebene Jacopo Soranzo, Carlo Morosini, Marco Grimani 1576, Andrea Dandolo, Antonio Capello (Abb. 39), Andrea Capello, Jacopo Lorenzo und andere unbenannte, darunter die großartigen knieenden Gestalten. In der Wiener Akademie: Alessandro Contarini, Pietro Grimani und andere, ferner Bildnisse in Berlin, Madrid, Florenz, Stuttgart, in Apsley House, bei Sir Reginald Corbet, Mr. Farrer, Mr. Holford, Mr. Cook, Lord Yarborough in London, Mr. Quincy Shaw in Boston. Von anderen vornehmen und ausgezeichneten Persönlichkeiten seien genannt: Vincenzo Zeno (Abb. 40) und Luigi Cornaro im Palazzo Pitti, G. Pesaro in Stockholm, Giovanni Griti bei Mr. Mond, Niccolò Capello in Chatsworth, der herrliche Agostino Durazzo im Palazzo Durazzo zu Genua, Jacopo Sansovino in den Uffizien, Paolo Cornaro delle Anticaglie in Longford Castle; verschollen sind die Porträts des Architekten Antonio dal Ponte, des Bildhauers Alessandro Vittoria, der Dichters Maffeo Veniero. Von besonders schönen Bildnissen Unbekannter seien der alte Mann mit dem Knaben (Nr. 235, Abb. 41), der sitzende Greis (Nr. 328, Abb. 42), der Mann mit dem rötlichen Bart (215, Abb. 43), der Mann mit dem Buche von 1553 (Nr. 250, Abb. 44), die Brustbilder (Nr. 255, 242, 240, 258, 334), alle in der Wiener Galerie, der Alte bei Herrn von Kauffmann in Berlin, der Nobile bei Graf Pourtalès ebendort, zwei Bildnisse im Pitti, andere in den Sammlungen von Venedig (Abb. 45), Genua, Lucca, Pest, Cassel (1585), Chatsworth, Hamptoncourt hervorgehoben. Unter den Feldherren beansprucht der Sieger von Lepanto: Sebastiano Venier das größte Interesse, und zwar das Bild in der Wiener Galerie, welches ihn in machtvoller Stellung mit dem Kommandostab und im Hintergrunde die Seeschlacht darstellt, und eines in Schwerin. Die auf diesen Namen getauften zwei Generäle in Madrid (Nr. 411) und in den Uffizien (Nr. 601) sind andere Persönlichkeiten. Höchst eindrucksvoll ist der dreißigjährige Befehlshaber in der Wiener Galerie (Nr. 244, Abb. 46), vier weitere Admiralsbildnisse findet man im Schloß zu Dessau, beim Earl of Roseberry in London und im Palazzo Giovanelli; Konsul Weber in Hamburg besitzt einen Ritter, der Ottaviano Farnese genannt worden ist. Der Admiral im Purpurmantel in München (Nr. 1132) aber, nach einem Bildnisse im Dogenpalast als Lazaro Mocenigo, der Türkenbekämpfer, zu bestimmen, gehört der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts an. Von Geistlichen sei der Kardinal beim Marquis of Lansdowne genannt. Unter den Gruppenbildern ist das bedeutendste das schon von Ridolfi und Martinioni erwähnte: die Heimkehr von der Jagd, Mitglieder der Familie Pellegrina darstellend beim Earl of Brownlow; auch der ältere Mann mit dem Knaben in Dresden (Nr. 270) und vielleicht der Nobile mit zwei Söhnen in Besançon muß doch wohl Jacopo zugeschrieben werden, was bei dem verwandten Bilde in München (Nr. 1628) und bei dem Familienbild der Costanzos im Besitz von Mr. Cavendish Bentinck (London) nicht gut möglich ist.

Frauenporträts hat Tintoretto nur ausnahmsweise gemalt: erwähnt werden Bildnisse Faustinas und ihrer Mutter, der Franceschina Corona, der Dogaressa Mocenigo, der Camilletta dall' Orto, der Schwester des Bischofs Inviziati und einige wenige andere. In Betracht kommen heute nur eine vornehme Dame in Wien (Nr. 249, vielleicht das von Ridolfi in Antwerpen bei van Uffel erwähnte sogenannte Porträt seiner Frau mit dem Fächer), ein früher Tizian genanntes Bild einer Dame in Trauer (Dresden 265 A), eine junge Dame im Berliner Depot, die sogenannte „Königin" in Bergamo (Galerie Carrara Nr. 111), ein Bildnis bei Herrn Doetsch in London und einige in Madrid.

Betreffs der Fürsten- und Gesandtenbildnisse, von denen Ridolfi spricht, ließen sich nur wenige vage Vermutungen aufstellen. Das größte Aufsehen unter ihnen erregten die Porträts der japanesischen Gesandten, die 1585 Venedig passierten, und das des Königs Henry III., von dessen Entstehung (1574) Ridolfi Näheres zu berichten weiß. Tintoretto war mit Paolo Veronese beschäftigt, einen zum Einzug des Fürsten von Palladio errichteten Triumphbogen mit Malereien zu schmücken, als er den Bucintoro zur Empfangsfahrt sich rüsten sah. Da überließ er die Vollendung der Arbeit Paolo und mischte sich heimlich verkleidet unter die



Abb. 69. Moses schlägt Wasser aus dem Felsen.
Deckenbild in der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Leibwache des Dogen. Als der König das Schiff bestiegen, machte er verstohlen ein Bildnis desselben in Pastell, das er dann zu Hause groß ausführte. Später gelang es ihm, durch Vermittelung des Schatzmeisters Henris: Bellegarde Einlaß zu demselben zu erhalten und das Porträt nach der Natur zu vollenden, das der König sehr bewunderte und dem Dogen Mocenigo zum Geschenk machte. Es ist von Veronica Franco in zwei Sonetten verherrlicht worden, hat sich aber nicht erhalten, denn das ganz übermalte Bild, das im Dogenpalast zu sehen ist, scheint eine alte Kopie zu sein, die ein vom König zum Senator gemachter Jacopo Contarini anfertigen ließ.

Gelegentlich jener Audienz soll Jacopo mit Verwunderung bemerkt haben, daß der König einzelne vor ihn gebrachte vornehme Leute mit einem Stock auf die Schulter schlug. Bellegarde teilte ihm mit, daß sie dadurch zu Rittern gemacht würden, und Henri III. wollte auch dem Künstler solche Gunst beweisen, aber dieser, anders gesinnt als Tizian, auf Titel nichts gebend, schlug die Ehre aus. —

Wie viele der herrlichsten Bildnisse von des Meisters Hand man in den Stiftern religiöser Gemälde zu suchen hat, haben unsere früheren Betrachtungen schon ergeben.

Eine ganz eigenartige Beziehung des Irdischen zum Übernatürlichen aber macht sich in einer Reihe von Schöpfungen geltend, welche das Göttliche unmittelbar in die Wirklichkeit des täglichen Lebens versetzt zeigen. Da sehen wir die Träger hoher und verantwortungsvoller Ämter, in feierlicher Würde und doch demütig in edler, sinniger Gemeinschaft sich die Weihe und den Segen ihres Berufes von den Heiligen erbitten. Nur Tintorettos tiefem Ernst und reiner Einfalt konnte es gelingen, Repräsentation



Abb. 70. Die Mannalese. Deckenbild in der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

und Devotion zu so natürlichem Bunde zu vereinigen, einen der venezianischen Kunst schon früher eigentümlichen Gedanken zu so freier, seelenvollen Gestaltung zu entwickeln. Ist in einigen Bildern, wie in der Gruppe der vier Senatoren im Dogenpalast und in dem höchst geistreichen Familienbild des Palazzo Colonna in Rom (I, 19) die göttliche Einwirkung noch (wie in der Taufe Christi) visionär in der Glorienerscheinung des heiligen Geistes über den Köpfen der Andächtigen verbildlicht, hatten einige nicht mehr nachweisbare Darstellungen der Erscheinung der Dreieinigkeit den gleichen Charakter, so läßt der Fürbitter auf anderen die Gläubigen „traulich zu sich kommen". Auf einem Gemälde der Berliner Galerie (Nr. 316), welches aus dem Magistrato bei den Camerlinghi stammt und die Bezeichnung trägt: tres et unus und pensate la fin („bedenkt das Ende"), spricht, auf einem Platze an der Lagune erhöht sitzend, der heilige Markus mit drei Nobili, hinter denen ein älterer und ein jüngerer Mann stehen. Dem Schutze der auf Wolken heranschwebenden und ihren Mantel ausbreitenden Justina vertrauen sich drei Camerlinghi, von drei Männern gefolgt, auf einem monumentalen Werke der Akademie in Venedig vom Jahre 1580 (Nr. 225) an (Abb. 47). Ebendaselbst

aber sind uns auch drei Bilder erhalten, welche der heiligen Jungfrau geweiht wurden. Das kompositionell einfachste (Nr. 239), welches in Halbfigur drei Männer in Toga vor Maria mit dem segnenden Kind darstellt, dürfte freilich nicht von Jacopo, sondern von Domenico gemalt sein. Auf dem zweiten (Nr. 242, aus dem Magistrato del Sale) haben sich vier Nobili — Meisterwerke der Porträtkunst — anbetend um die Mutter und das freundlich heiter drein schauende Kind (beide übermalt) geschart. Zu ganz bedeutender dramatischer Wirkung aber hat sich der Meister in dem großen Gemälde von 1566 (Nr. 210, aus dem Magistrato degli Camerlinghi) erhoben (Abb. 48). Im Geleit von den Heiligen Sebastian, Georg und Theodor hat sich auf einem freigelegenen Platze vor einer Säulenhalle Maria, eine herrliche, Michelangelos Madonna in San Lorenzo vergleichbare Erscheinung, auf einem erhöhten Sitze niedergelassen. Leicht vorgeneigt in bescheidener Bewegung und niederschauend, verrät sie, daß auch sie sich nur als eine Dienende des auf ihrem Schoße liegenden, groß und voll gebildeten Kindes betrachtet. Ihm bringen die drei Tesorieri und die ihnen folgenden drei Männer, deren einer einen Sack mit Geld trägt, ihre Huldigung dar. Idealgestalten und reale Individuen, eine legendarische Vorstellung und eine menschliche Thätigkeit sind hier einen wundersam innigen, unserem Gefühl unmittelbar verständlichen Bund eingegangen. Für diesen Künstler — wir haben es schon gesehen — gab es keine Kluft zwischen dem Jenseitigen und Diesseitigen. Er faßte den Vorgang im Gleichnis der Anbetung der drei Könige!

Auch eine andere Version des Themas der Amtesweihe: die Erscheinung des auferstehenden Christus vor Magistratspersonen, ist von Tintoretto zweimal gegeben worden, in einem kleineren einfachen Bilde der Akademie in Venedig (Nr. 227), welches die Halbfiguren der drei Provveditori sopra la



Abb. 71. Die Verkündigung Mariä. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Ragione vor dem sie Segnenden, noch im Grabe Stehenden zeigt, und in dem großen, gelegentlich der Pest 1576 von drei Avogadori gestifteten Gemälde (im Dogenpalast), auf dem den würdigen Männern die ekstatische Vision des Heilandes zu teil wird, der, dem Sarkophage und der Hut der Wächter entschwebend, von selig beschwingten Engeln umkreist wird.

Auch dieses Werk, gleich den anderen ein „Symbol einmütiger Eintracht“ (unanimis concordiae simbolus), wie auf der „Anbetung der Tesorieri“ zu lesen ist, und ein von versöhnendem Künstlergeiste offenbartes Zeugnis für die selbst in dieser Zeit des Verfalles in Venedig noch waltenden Kräfte edlen Gemeingeistes und wahren Glaubens.

V.

Die Werke des grünen Tones. Santa Maria dell' Orto. Die Deckenbilder der Scuola di San Rocco.

Sind auch für das Jahrzehnt bis 1580 nur wenige bestimmte Nachrichten über die Thätigkeit Tintorettos überliefert, so können wir ihnen doch als wichtigste Thatsachen entnehmen, daß er seine Zeit hauptsächlich zwischen den Arbeiten für den Dogenpalast und die Scuola di San Rocco geteilt hat. In der letzteren malte er die Deckenbilder des oberen Saales (eine Notiz hierüber schon 1570), zu deren Vollendung, sowie der Ausführung der letzten Gemälde für die Kirche San Rocco er sich 1577 verpflichtete. Im Palazzo ducale aber wurde 1573 oder 1574 das große Gemälde der Schlacht von Lepanto in der Sala dello Scrutinio aufgehängt, das als Verherrlichung des Sieges dorthin zu stiften, am 8. November 1571 beschlossen worden war. Aus einem Schreiben des Meisters an den Rat der Zehn vom Sommer 1574, in welchem er sich die Anwartschaft auf eine Mäklerstelle im Fondaco dei Tedeschi — d. h. einen sicheren jährlichen Gehalt — „zur Erhaltung seiner armen Familie“ erbittet, erfahren wir, daß er jenes Werk, das im Brande 1577 zu Grunde gegangen ist, der Signoria zum Geschenk gemacht. Er schreibt: „Als ich die glückselige Nachricht von unserem ruhmreichsten Siege erhielt, an welchem teilzunehmen und mein



Abb. 72. Die Heimsuchung. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 73. Die Anbetung der heiligen drei Könige. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

eigenes Blut zu vergießen ich nicht die Möglichkeit hatte, entschloß ich mich doch, einen großen Teil dessen, was für lange Zeit meiner armen und gottergebenen Familie Lebensunterhalt und andere Bequemlichkeit vergönnt hätte, daran zu geben, um das Bild jener triumphalen Schlacht zu machen, das nach Eurer Huld zum ewigen Gedächtnis der Kraft unseres Reiches in der Sala dello Scrutinio aufgehängt worden ist. Daß Ihr dies mein geringes Geschenk annahmt, zeigte mir Eure Großmut und gab mir die Gewißheit, daß Eure Erlauchten Herrlichkeiten nicht verfehlen werden, mir zu helfen, damit ich dank Eurer Huld fortfahren kann zu leben und Euch zu dienen.“ Er bietet sich darauf an, auch für den Rat der Zehn ohne Entgelt Gemälde anzufertigen. Die Kosten der Schlacht von Lepanto rechnet er für sich, da er zehn Monate daran gearbeitet, auf 500 Dukaten aus. Wiederholt spricht er von seiner Armut und seinen acht kleinen Kindern; offenbar war es ihm darum zu thun, durch jene Sinekure die Zukunft derselben zu sichern.

Für dieselbe Sala dello Scrutinio hat er auch nach Sansovino das gleichfalls 1577 verbrannte Jüngste Gericht mit den Dogen Pietro Loredano und Alvise Mocenigo verfertigt.

Einen weiteren Auftrag erhielt er bald nach 1574: nämlich die Deckenbilder in der von Andrea Palladio und Alessandro Vittoria neu hergestellten und architektonisch sowie plastisch ausgeschmückten Sala delle quattro Porte (auch Sala degli Stucchi genannt) auszuführen. Der Vorwurf ward ihm von Francesco Sansovino gegeben. Die Bilder sind erhalten, aber ganz durch Übermalung entstellt, nur in der kühnen Freiheit der Kompositionen und in der Schönheit der einzelnen Motive erkennt man noch den Geist des Meisters. Im größten, mittleren Gemälde sieht man Zeus, Venezia in den Adriatischen Busen herabführend und in der

Höhe Apollo, von Göttern umgeben (Abb. 49); in zwei Rundbildern: Juno, wie sie, in Gesellschaft von Frauen, Venedig beschenkt, und Venedig, ein zerbrochenes Joch haltend, als Befreierin Italiens. In den acht kleineren Medaillons sind männliche und weibliche allegorische Figuren gegeben. So wenig diese, freilich nur den Schatten alter Herrlichkeit noch bewahrenden Bilder beachtet werden, einer so großen Berühmtheit erfreuen sich die adne, die von Venus mit einem Sternendiadem gekrönt wird, den Ring zu reichen (Abb. 50). Wie frei und natürlich fügen sich im engen Raume die Gestalten des zweiten Bildes zusammen, auf dem man Minerva sieht, wie sie den Mars von „Friede“ und „Fülle“ zurückdrängt (Abb. 51). Wie wogen wellengleich die vollen, reinen Leiber der drei Grazien, bei denen Merkur die Wache hält (Abb. 52), wie gewaltig arbeiten die Muskeln



Abb. 74. Die Flucht nach Ägypten. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

vier mythologischen Darstellungen im Nebenraum, dem Anticollegio. Auch sie freilich zeigen nicht mehr die einstige Lebendigkeit und Weichheit der Farbe, ja haben durch Reinigung und Retouchierung einen kalten und harten Charakter erhalten, aber die vollendete Plastik der kraftvollen edlen Körper und die poetische Phantasie, die sich in Wahl und Behandlung der Stoffe verrät, können trotzdem nicht verfehlen, den stärksten Eindruck hervorzubringen. Mit welch' kindlich anmutiger Bewegung steigt Bacchus, weingekränzt, aus dem Meere empor, der Ariadne … an den titanischen Jünglingskörpern in der Schmiede Vulkans! (Abb. 53).

Jeder Betrachter sollte aus seiner Phantasie nun noch dem Lichte, in welchem die Formen so wunderbar plastisch gerundet sind, die Wärme milden Sonnenstrahles verleihen, um Tintoretto ganz gerecht zu werden und den vollen Genuß an diesen höchst kunstvollen und höchst naiven Schöpfungen sich zu verschaffen. Aber freilich darf er bei dieser geistigen Rekonstruktion sich nicht an die Lichterscheinungen der in den sechziger Jahren entstandenen Werke halten.

Eine neue Phase — das erweisen andere wohlerhaltene Arbeiten aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre — ist in der malerischen Auffassung Tintorettos eingetreten. Eine kühlere — aber doch nicht wie in jenen vier mythologischen Darstellungen kalte — Stimmung des Lichtes und der Farbe wird nun bemerkbar; die Freude an reichem, mannigfaltigem Kolorit macht einer deutlichen Beschränkung hierin Formensprache gerichtet, und der malerische Reiz wird statt in leuchtender Vielfarbigkeit in einem Ton gefunden, den wir kurzweg den grünen nennen können.

Im Dogenpalast selbst, unweit der Mythologien, im Vorraum der Chiesetta, finden wir zwei andere charakteristische bedeutende Werke dieses Stiles, die aus dem Magistrato del Sale hierher gelangten: die mächtigen Gestalten der als Eremiten dar-



Abb. 75. Der bethlehemitische Kindermord. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

zu Gunsten eines einheitlichen Tones Platz. Das Gold des Lichtes hat sich in ein Gelb verwandelt, die Schatten sind grüngrau geworden, unter den Farben beginnen ein silbernes oder stählernes Blau, Orange, Rotbraun zu dominieren, das Karmin- und Scharlachrot tritt zurück oder erleidet Abtönung ins Helle. Wie durch leichte Wolkendünste hindurchschimmerndes Sonnenlicht, kommt diese Beleuchtung der Plastik der Erscheinung ganz besonders zu gute. Wir sehen also des Meisters künstlerisches Streben auf eine Verstärkung und Vereinfachung der gestellten Heiligen Hieronymus und Andreas (Abb. 54), und das Pendant, ein Dreifigurenbild, welches den jungen Bischof Ludwig, den auch hier wieder ganz ariostisch phantasievoll gestalteten kindlichen Ritter Georg und die auf dem toten Drachen sitzende, von ihm befreite Königstochter (nicht, wie fälschlich meist behauptet wird, die heilige Margareta) darstellt, die jubelnd und dankbar zu ihrem Befreier aufschaut (Abb. 55).

Weiter muß hier ein, von Boschini im Magistrato dei Governatori delle Entrate erwähntes, jetzt in der Wiener Akademie be-

findliches Gemälde der Heiligen Andreas, Ludwig und Hieronymus genannt werden, das irrtümlicherweise Bonifazio III. zugeschrieben wird, zu dessen Bildern es als Seitenstück gedacht war.

Vermutlich 1577, in welchem Jahre Antonio Milledonne den betreffenden Altar und seine Grabstätte vor demselben stiftete, ist die „Versuchung des heiligen Antonius“ in San Trovaso entstanden mit ihren bestrickend unschuldsvollen weiblichen Dämonen, welche den Göttinnen im Anticollegio wie Schwestern gleichen, und mit einem von Christus ausgehenden hellgelben Glorienschein, den wir öfters auf Werken dieser Periode finden (Abb. 56). So z. B. auf dem Altarbild in San Marciliano, welches, von Engeln umgeben, auf Wolken in prächtiger Tracht den Namensheiligen der Kirche und unter ihm Petrus und Paulus zeigt (Abb. 57) und auf den Orgelflügeln in Santa Maria Zobenigo (wo sich außerdem einst eine Bekehrung Sauls befand) mit den gleichfalls auf Wolken thronenden Evangelisten Marcus und Matthäus. Mit ihnen wolle man die seit einiger Zeit auf Palma Giovine umgetaufte Figur des lesenden heiligen Hieronymus in der kaiserlichen Galerie zu Wien (Nr. 417) vergleichen, um auch in ihm ein charakteristisches Werk der gleichen Periode zu erkennen. Demselben Heiligen ist ein anderes großartiges, gänzlich unbeachtetes Gemälde in einem oberen Raume des jetzigen Ateneo (früher Scuola di San Fantino) gewidmet, auf dem wir, von kräftigen Engelsjünglingen gestützt, mit Seligkeit versprechendem Blick die Madonna dem Eremiten erscheinen sehen.

So, scheint es, hat der Künstler in dieser Zeit, in welche man vielleicht auch den Johannes den Täufer bei Mr. Cook in Richmond und einen jungen Märtyrer im Palazzo reale zu Venedig — die vollständig übermalten sechs Legenden der heiligen Katharina in der Kirche gleichen Namens müssen in den achtziger Jahren entstanden sein — versetzen dürfte, mit besonderer Vorliebe die Heiligen behandelt. Daneben aber mögen, ehe wir uns der Betrachtung der größeren Arbeiten der Epoche zuwenden, noch zwei besonders reizvolle Schöpfungen genannt werden. Die farbigere ist die „Susanna im Bade“ der Wiener Galerie (Nr. 239). Schon einmal hatte Tintoretto früher diesen Vorwurf behandelt (Gemälde in Louvre, (Abb. 58): dort hatte er mit entzückender Naivetät und Natürlichkeit die Schöne am Rande eines von Tieren belebten Wassers vor einem Gebüsch dargestellt, wie sie sich, mit Tizian'schem Blick herausschauend, von einer Dienerin das Haar kämmen, von einer anderen die Fußnägel schneiden läßt. Der gesättigten Farbenstimmung jenes Bildes setzt er in der Wiener Darstellung (Abb. 59) mit wunderbarer Genialität das hellste Flimmern eines fast weißen Tageslichtes gegenüber, welches die üppige Gestalt der vom Bade sich abtrocknenden und sich in einem Spiegel betrachtenden Susanna gleichsam zur immateriellen Transparenz eines weißen Wolkengebildes verklärt und rings auf Büschen, Bäumen und Blumen des träumerischen Gartens zitterndes Leben weckt. Selbst die beiden Alten, deren Gestalten hinter der Rosenhecke der Maler mit Geist und Witz möglichst verheimlicht hat, erscheinen in solchem Lichte wie natürliche Erzeugnisse der Landschaft. — Hell, fast silbern schimmern uns auch die weißen Frauengestalten aus dem Dresdener Bilde der „Rettung“ (Abb. 60) entgegen: mit unsäglich süßem Zauber der weichen, schmiegsamen Glieder und dem Adel keuscher, großer Bewegungen berücken sie uns, wie den kühnen, seligen Ritter, der den im Zauberschlosse Gefangenen die Ketten brechen, sie auf luftiger Leiter in seinen feurigen Armen herabheben durfte und nun mit ihnen im Hauche der Morgenluft auf die hellblaue See hinaus fliehen wird. Man meint, trotz mittelalterlicher Rüstung, daß das Ziel ein griechisches Eiland sei.

Wie wünschte man, daß dieser große Dichter doch öfter sich solchen Träumen hätte hingeben können!

Forschen wir aber nach den Schöpfungen, in welchen die oben angedeutete neue malerische Auffassung zuerst wenn auch noch innerhalb der älteren farbigeren Weise sich geltend zu machen beginnt, so müssen wir etwa in die Mitte der sechziger Jahre zurückkehren zu jenen großen Gemälden, die, bereits von Vasari als vollendete bewundert, in Tintorettos Parochialkirche, Santa Maria dell' Orto, die Wände schmücken. Die stilistische Beziehung, in welcher sie zu den Werken des grünen Tones und zu den Deckenbildern des oberen Saales der Scuola di San Rocco stehen, und die unbeschränkte Freiheit der Kompositionen widerlegen die



Abb. 76. Die Darstellung im Tempel. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

seit Ridolfi herrschende Meinung, daß sie Jugendarbeiten des Meisters seien. Als Geschenk von diesem in die Kirche gestiftet, sind sie von jeher als erstaunlichste Zeugnisse seiner „überschwänglichen Einbildungskraft“ und seiner „erschreckenden Gewaltsamkeit“ (terribilità), wie Vasaris Worte lauten, aufgefaßt worden.

Die beiden hohen Darstellungen des „Goldenen Kalbes“ und des „Jüngsten Gerichtes“, welche die schmalen Chorwände ausfüllen, sind, etwa fünfzig Fuß hoch, das Umfänglichste, was der Meister bis dahin geschaffen hatte. Offenbar, weil es ihn selbst verlangte, einmal ganz als Wandmaler im größten Stile sich genugthuen zu können, bot er seine Dienste dem Geistlichen der Kirche an. Und in der That hat er in den zwei mächtigen Gemälden der grenzenlosen Kraft seiner Erfindung und dem Schwunge seiner dramatischen Gestaltung so freie Bethätigung gewähren können, wie nie zuvor, selbst in der Kreuzigung von San Rocco nicht.

Auch hier aber hat der Betrachter — dies sollte er wohl beachten — durch Übermalung entstellte, allen ursprünglichen Zaubers des Lichtes und Farbenreizes beraubte, trüb und schwer gewordene Werke vor sich, deren eines: die Geschichte vom Goldenen Kalbe, später: 1574 einen Hieronimo da Mula den Wunsch eingegeben zu haben scheint, von dem Künstler eine ähnliche Darstellung des Moses, welcher die Gesetzestafeln empfängt, (zugleich mit einer Auferweckung Lazari) zu erhalten.

Mit unvergleichlicher Kühnheit ist die Komposition aufgebaut (Abb. 61). Um den Fuß eines von Wolken umschwebten, steil aufragenden Berges bewegt sich der Zug des mit Gold geschmückten Idoles, soeben tritt er in den vollen Sonnenschein heraus, in dem die goldenen Geräte, Ketten, Ringe und Münzen glänzen, mit denen sich leidenschaftliche



Abb. 77 Die heilige Magdalena in einer Landschaft.
In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Männer und Frauen von Michelangelo'scher Größe der Glieder zu thun machen. Eine junonisch bewegte schlanke Frau in Blau, mit königlicher Gebärde auf das Kalb weisend, führt die um die Ecke biegende Masse von Frauen an, die mit Körben, Gerät und Schmuck folgen. Am Abhang des Felsens im Halbschatten haben sich in groß anmutigen Stellungen andere Frauen niedergelassen, darunter eine mit einer spitzen Schleierhaube, einer Tracht, die wir in vielen Werken dieser späten Periode bei den Figuren im Hintergrunde wiederfinden. In ganz hellem, ja weißem Lichtschein eröffnet sich hinter dem Dunkel des Berges und dem Schatten des Hohlweges die Ferne, ein malerischer Kontrastgedanke, der in der folgenden Zeit zu immer wunderbarerer Wirkung von dem Künstler gebracht wird. Droben aber zwischen den Wolken vollzieht sich ein Gewaltiges — wir sehen es mit dem entgeisterten Blick des jungen Trägers unten: in Licht gebadet, die Arme in Verzückung ausbreitend, hebt sich aus den Wolken die Gestalt Mosis dem aus der Höhe sich herabsenkenden Gottvater entgegen. Die Blicke Beider verlieren sich ineinander, und in feierlicher Planetenbewegung umkreisen den Ewigen starke Jünglinge, flügellose Gestalten, für die es keinen Raum, kein Unten und kein Oben mehr im Äther gibt, — nur der von der Last der Gesetzestafeln Beschwerte wird von Fittichen getragen. Eine Vision des Moses, aber Moses selbst für uns zur Vision geworden! Ein übermenschliches Erschauen des Überirdischen, die Geisterkraft des Lichtes, die in den Bildern der Scuola di San Marco zu wirken begann, zu höheren Wundern sich entfaltend — zum ersten Male fühlen und bemerken wir, daß für Tintoretto die Kunst selbst, nicht nur das Dargestellte, zu einem Mysterium wird. Hier auch hat er — denn ein tieferer Gedanke verbindet beide Bilder — sein Bekenntnis davon abgelegt, was er für die Todsünde, der das Gericht bestimmt ist, hielt: eben jene, von der er sich freier wissen durfte, als irgend ein Anderer: die Gier nach dem Golde, den Mammonsdienst.

Wenden wir den Blick auf das „Jüngste Gericht“ gegenüber, so erfaßt uns, da mehr wie im anderen Bilde die Übermalung alle einheitliche Wirkung zerstört hat, zunächst ein Schwindel. Erst nach langem Studium gelingt es uns, in diesem Wirbel von Gestalten die Raumverhältnisse, die Gruppenanordnung, endlich die einzelnen Motive zu unterscheiden. Das Alles muß sich einst, dank dem noch jetzt matt durch die Trübheit durchschimmernden Lichte, als sichere und geordnete Anschauung ergeben haben. Die Komposition zerfällt in eine obere und eine untere Hälfte. Ganz in der (auf unserer Abb. 62 leider nicht sichtbaren) Höhe thront mit Schwert und Lilie Christus zwischen Maria und Johannes; mit künstlerischer Absicht sind diese Gestalten dem

Blicke fast ganz entzogen. Zunächst unter ihnen erscheinen auf Wolken Apostel und Märtyrer, am höchsten erhebt sich eine Frau mit drei Kindern; darunter gehen vier, Posaunen blasende, apokalyptisch mächtige Jünglingsengel aus, hinter denen man in der Ferne hellbeleuchtete thronende Heilige gewahrt. Es folgt eine Wolke mit Geretteten, unten durch Engel abgeschlossen, welche den Sündigen den Aufflug wehren, während rechts auf einer anderen Wolke Heilige (darunter Sebastian, Katharina, Hieronymus) ruhen. — Der untere Teil der Darstellung zeigt im Hintergrunde eine kataraktartig herabströmende Sündflut, welche nackte Gestalten an, schon dem Wasserdrange weichenden Bäumen vorbei mit sich fortschwemmt; ganz in der Ferne sind Engel genaht, zu retten und emporzuziehen. Nach vorne treibt, von Dämonen gerudert, der mit verzweifelten Seelen erfüllte Charonsnachen; links gewahrt man über Schilfboden emporsteigendes steiles Uferterrain: auf ihm mühsam emporklimmende sehnsüchtige und niedersinkende entsetzte Gestalten, unten aber das geheimnisvolle Emportauchen von Gliedern und Leibern Auferweckter aus Wasser und Erde: ein angstvolles Werden, Sichverwandeln, ein Sichdrängen, Sichfliehen — zwei Engel haben sich bis in diese Tiefen gewagt, einen Jüngling und ein noch in der Erde verborgenes Wesen zum Fluge in höhere Regionen zu befeuern. Doch wozu beschreiben, was unbeschreibbar? Eine Schöpfung von unermeßlicher Größe, angeregt durch Michelangelos Gericht der Sistina, das durch Stiche bekannt geworden war, und an künstlerischer Bedeutung nur Michelangelos Werk selbst vergleichbar, im malerischen Stile aber weitaus demselben überlegen! Bei allem Aufbau der Höhe nach doch von weitester Raumwirkung in die Tiefe, mit einer nach oben aus der Schattendämmerung des Hügels sich entwickelnden Lichtsteigerung, deutlich und farbig bis in die tiefsten (jetzt freilich schweren) Schatten, aus lauter vollkommenen Leibern und Bewegungsmotiven zusammengefügt — welchen Eindruck muß dieses ungeheure Gemälde, dem Tintoretto durch die geistreiche Verbindung der Vorstellungen von Sündflut und Jüngstem Gericht den großen landschaftlichen und elementaren Charakter aufprägte, dereinst hervorgebracht haben! Auch diese zum Schluß der Prüfung aller Einzelheiten eintretende Vorstellung vermag dem Betrachter einen Schwindel hervorzurufen: in solcher Weise scheint die hier sich äußernde Kunst alles Maß selbst des höchsten menschlichen Vermögens zu überbieten. Und doch sollte, selbst über das hier Gestaltete das Genie des Meisters noch hinausschreiten: in dem Paradiese des Dogenpalastes, dessen Idee hier in den oberen Teilen des Jüngsten Gerichtes einen ersten Ausdruck gefunden hat.

Die malerische Ausstattung des Chores ward nach Ausführung der beiden großen



Abb. 78. Die heilige Maria Ägyptiaca in einer Landschaft.
In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Gemälde vollendet durch fünf, nur wenig farbig, vorwiegend grau in grau gehaltene, weibliche allegorische Gestalten, die in den Lünetten der Apsis angebracht wurden: die Mäßigung, die Gerechtigkeit, der Glaube, die Klugheit und Tapferkeit, mächtige, in großen Gewändern herrlich drapierte Figuren in beschwingter Haltung und voll ekstatischen Ausdruckes.

Mit dem Allen aber meinte der Meister, der Liebe und Ehrfurcht für seine Kirche noch nicht genug gethan zu haben. Auch die Orgelflügel sollten ihren malerischen Schmuck erhalten. Mit zwei großen, licht gehaltenen Kompositionen wurden die Innenseiten (jetzt auch im Chor der Kirche), geschmückt: die eine enthält die in päpstlicher Tracht sitzende Gestalt des Petrus, dem die Erscheinung eines von vier großen Engeln im Glorienschein getragenen Kreuzes zu teil wird (Abb. 63). Kein Wort schildert die Schönheit dieser ätherischen Gestalten, deren Fittiche wie Luftgebilde vom Licht durchdrungen werden und deren rauschende Gewänder wie Sphärenklänge ertönen. — Die Enthauptung des einstigen Schutzheiligen der Kirche, Christophorus, wird auf der anderen Leinwand geschildert (Abb. 64). Auch ihm öffnet sich in hellgelbem Strahlenglanz, der durch die Nebellichterscheinung seines Nimbus überleuchtet wird, der Himmel, aus dem auf Adlerschwingen der Bote der Seligkeit sanft sich herabsenkt.

Die Außenseite der Orgelflügel: „den Tempelgang der Maria“ muß man — eines der größten Meisterwerke der Welt an dunklem Orte, ohne Rahmen! — an einer Wand ganz in der Nähe der Contarinikapelle und des frühen Werkes des „Wunder der heiligen Agnes“ aufsuchen (Abb. 65, 66). Kaum will es begreiflich erscheinen, daß von einer und derselben Künstlerhand beide Schöpfungen herrühren: so ganz verschieden ist Form, Farbe und Licht. Dort eine dicht gedrängte, den Raum ganz ausfüllende Figurenmenge, die üppige auf Rot gestimmte Pracht der Farbenharmonie, die goldene Flut des Lichtes — hier in weitem Raum vereinzelte Gestalten, gedämpfte, wie vom Licht verzehrte Farben: mattrosa, lichtviolett, hellgelb, grau und eine silberige Beleuchtung, welche die Schatten im Inkarnat warmgrau, die belichteten Teile fast weiß erscheinen läßt. Nichts kann schlagender, als dieser Vergleich, uns die ganze Länge der Bahn, welche die ununterbrochene Entwickelung dieses großen Raum- und Lichtstiles durchmessen hat, veranschaulichen, Nichts die zu gleicher Zeit sich vollziehende Entwickelung der künstlerischen Ideen des Meisters. Aus der seelenvollen Freude an der Offenbarung des Ewigen in Farben- und Formenherrlichkeit der Erscheinungswelt ist eine tief mystische Lebensanschauung

Abb. 79. Der heilige Sebastian. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 80. Die Anbetung der Hirten. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

geworden. Stärker und herrlicher denn je spricht aus den, von Licht und Luft umspielten, göttlich großen Frauen, die sich so unbegreiflich lebensvoll von den grauen, golden ornamentierten Stufen abheben (Abb. 66), aus den im Schatten weilenden feierlichen Männern Wonne der Anschauung plastischer Schönheit. Aber es ist noch ein Anderes, Geheimnisvolles — wir fühlen es an unserer Ergriffenheit, — was aus diesem Wandeln und Weilen der Gestalten zu uns spricht, dasselbe, was der traditionellen, freilich irrtümlichen Auffassung der drei Frauen als Allegorien der „Unschuld", der „Gleichgültigkeit" und der „Überraschung" zu Grunde liegt. Ein Geheimnisvolles, welches der Idee der ganzen Darstellung zu eigen ist. Denn nicht, wie in Tizians bezaubernder repräsentativer Gestaltung des Stoffes, ist hier bloß der festliche Kirchgang der die Maria begleitenden Familie und Freunde geschildert — was sind das für Männergestalten, cinige halb nackt,



Abb. 81. Die Taufe Christi. In San Pietro zu Murano.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

lastenden Dasein der von Schatten Verhüllten, die selige Kraft dieses neuen Tages, einer neuen geheiligten Welt?

Die Offenbarung eines Mysteriums auch dieses Werk, auch diese Offenbarung dem erhabensten Genius und durch seine Schöpfung uns Nachempfindenden von der Wunderkraft des Lichtes gespendet: aus Schatten und Helle geht in Gestalten ein Gleichnis des Alten und des Neuen Bundes, der Sehnensnot und der Erlösungsgewißheit der Menschheit hervor, als unmittelbare Anschauung, nicht als gedankenhafte Allegorie von uns erfaßt! Ein Wunder menschlichen Geistes, ein Wunder künstlerischer Form!

* * *

Vertieft in die Gedanken, welche der große Zauberer durch sein Schaffen in der Madonna dell' Orto angeregt hat, blind für die uns umgebende Wirklichkeit, suchen wir unseren Weg von neuem zu der Scuola di San Rocco. Hier finden wir ihn ja, wie er, mit den Deckenbildern des oberen Saales beschäftigt, ähnlichen Vorstellungen wie dort Form verleiht. Nach Vollendung der Passionsdarstellungen im Beratungsraume scheint er den Plan der Ausschmückung der zwei großen Säle im Erdgeschoß und im ersten Stock festgestellt und für denselben die Billigung der Genossenschaft gewonnen zu haben. Wie in der Sixtinischen Kapelle, sollte auch hier das Erlösungswerk in seinem ganzen Zusammenhange veranschaulicht werden: das Leben Christi und Mariä in einzelnen großen Leinwandbildern, welche die Wände über dem Getäfel verkleiden, an jener Decke des oberen Saales aber die, für Christi Leben und Wirken vorbildlichen, von Gottes Fürsorge für das erwählte Volk zeugenden Geschichten des Alten Testamentes. Noch einmal gewinnt der geheiligte Stoff des Mittelalters und der Renaissance Leben in der Phantasie eines größten Meisters. In Selbstherrlichkeit waltend und von tiefem

andere in orientalischer Tracht, welche hintereinander aufgereiht im Schatten auf den Stufen liegen? Einer von den zwei Männern und die Frau im Thore des Tempels sind wohl als Joachim und Anna zu deuten, aber diese ganz in den Anblick der Gottgeweihten verlorenen Männer, dieser ganz vorne mit erregter Bewegung aufgesprungene Greis? Sind es die, aus dem Zwielicht des Alten Bundes, aus dämmerndem Hoffen und Ahnen der Erlösung heraus das Licht des Tages, die Erfüllung ihrer Verheißungen gewahrenden Propheten? Und verrät sich in den lichten, freibewegten Frauen, im Gegensatz zu dem gefesselten,



Abb. 82. Die Taufe Christi. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Gefühle inspiriert, gestaltet sie ihn in nie zuvor gesehenen Formen. Der Held, welchen Tintoretto in den Deckengemälden als den Gesandten Gottes, als den, die Welt auf Jesus vorbereitenden Lehrer und Richter der Menschheit gefeiert hat, ist derselbe, dessen Entrückung auf dem Berge Sinai er in Santa Maria dell'Orto visionär geschildert hatte: Moses. Ihm sind die drei Hauptgemälde von viereckiger Form, welche von kleineren ovalen und sphärisch viereckigen umgeben sind, aber auch einige dieser letzteren gewidmet; alle anderen Darstellungen der Wundermacht Gottes, die an den Patriarchen und Propheten erwiesen ward, erscheinen gleichsam nur als Erläuterungen und Variationen des Grundthemas.

Die Erzählung beginnt mit dem Oval an der Wand, die dem Altar gegenüberliegt. Es enthält den „Sündenfall" (Abb. 67). Aus dem dunklen Laube des Baumes leuchtet, von einem Sonnenblick getroffen, in be-

rauschender, sinnlicher Fülle Körper und Auge der zurückgelehnten, sitzenden Eva. Wie sie den Apfel in ausgestreckter Hand hält, scheint sie die im Schatten weilende Gestalt Adams magisch zu sich zu ziehen. Die Bewegung der Figuren auf dem Bilde der Akademie ist in ihr Gegenteil verkehrt, die Tageshelle ist der Waldesnacht gewichen. Des Sehers Blick drang tiefer in das Mysterium ein. Das ewige Geheimnis der Natur, der schöpferischen Kraft sehnendes Walten, für einen Augenblick scheint er es im Lichte zu enthüllen — schon läßt er es wieder in schweigendes, unerforschliches Dunkel versinken.

Jammer und Leiden, in Verzweiflung mit unentrinnbaren Drachen ringende, ihrem Biß kraftlos erliegende Menschenleiber auf felsigem Abhang — dies der furchtbare Anblick, den das große Mittelbild uns bietet (Abb. 68). Darüber hin, wie eine vom Sturm gejagte Wolke, Gottvater ziehend, von entsetzten Engeldämonen umflattert. Vernichtung der Menschheit! Aber in der Ferne wird es hell: das Kreuzeszeichen mit der Schlange erhebt sich und mit dem Schrei der Rettung brechen im Aufblick zu ihm und Moses die Verfolgten am Fuße des Hügels nieder.

Wunderbare Errettung, die dem Volke Israel auf seiner Wanderung durch die Wüste zu teil wird, sehen wir auch auf den beiden anderen großen Deckenbildern. Auf dem einen entlockt die Kraft der in Glaubensekstase erhobenen Hand des Gottesmannes den Sprungquell frischen Wassers dem Felsen (Abb. 69). Männer, Frauen und Tiere, neu belebt, fangen in Schalen und Krügen den Segen auf. In der Höhe schwebt, einer geballten Wolke gleich, in unglücklich gewählter Verkürzung — eine der wenigen, wirklich unschönen Figuren des Meisters — die gigantische Masse Gottvaters. Wie das Wasser, so scheint auch das Licht im Momente hervorzublitzen, es beleuchtet die Gruppe vorn und den Reiterkampf in der Ferne. Moses selbst bleibt in einen mystischen Halbschatten gehüllt. — Die Mannalese ist Vorwurf der anderen Darstellung (Abb. 70). Befehlend schreitet Moses von rechts vorn in den Raum hinein, in welchem Männer und Frauen die nährenden weißen Flocken auffangen, in Entzückung zum Himmel aufschauend, wo, im Innern einer Regenwolke, umleuchtet thronend, Gottvater, aber nur den Augen Mosis sichtbar wird. Tintoretto scheint sich den Vorgang wie ein schnell vorüberziehendes Märzenschneegestöber gedacht zu haben.

In den Ovalfeldern sind, gehen wir vom „Sündenfall“ aus nach der Altarseite zu, folgende Scenen gegeben:

1) Gottvater erscheint mit väterlich freundlicher Handbewegung im feurigen Busch, der nur durch eine Flamme angedeutet ist, dem Moses, der sich das Auge vor der Erscheinung verdeckt.

2) In mächtiger Bewegung, von rotem Mantel umflattert, schreitet Moses nach hinten, Hand und Kopf zu der Vision des Hauptes Gottes erhebend, aus Wolken leuchtet in der Ferne die Feuersäule.

3) Der Rachen des Walfisches öffnet sich, Jonas, mit dem Gottvater spricht, ans Land zu speien.

4) Ezechiel, zu dem herabschwebenden Gottvater aufschauend, hebt den Sarkophagdeckel von auferstehenden Toten.

5) An einen Felsen gelehnt schläft Jakob. Hinter ihm steigt im Strahlenglanz eine Treppe empor, auf welcher herrliche Engel halb schweben, halb schreiten. In kaum erkennbaren Höhen schwebt darüber Gottvater.

6) Abraham, im Begriff, Isaak auf dem Scheiterhaufen zu erstechen, erblickt den Engel, der ihm in den Arm fällt.

7) Ein Engel erscheint dem schlafenden Elias.

8) Elisa verteilt aus einem Korbe Brote an Frauen.

9) Jüdische Ostern. Vier Figuren an einem Herde. (Dies Bild ist nicht von Tintoretto).

In den kleineren viereckigen Feldern sind grün in grün folgende Darstellungen zu finden: die drei Jünglinge im feurigen Ofen, die Findung Mosis, Simson mit dem Kinnbacken, Samuel Saul salbend, Daniel in der Löwengrube, Elias Himmelfahrt, Niedermetzelung der Juden (? so genannt) und Melchisedek weist Abraham gen Himmel.

So reich Tintorettos Phantasie auch in allen diesen Bildern sich bewährt, so herrliche Gestalten, Motive und Lichtwirkungen überall das Auge entzücken, so warm und weich der Ton der Färbung ist, machen sich doch Eigentümlichkeiten geltend, die einen reinen Genuß nicht überall erlauben. Dieselben sind nicht, wie in anderen Werken, auf Rechnung schlechter Erhaltung zu setzen,



Abb. 83. Die Versuchung Christi. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 84. Das Wunder der Brote und Fische.
In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

obgleich namentlich die großen Gemälde gelitten haben, auch nicht etwa Mitarbeitern anzurechnen; denn Tintoretto hat, wie ich glaube, die Bilder selbst ausgeführt, sondern die Schuld scheint an einem Mangel an Berechnung der Wirkung, den man sonst freilich ihm nie vorwerfen kann, zu liegen. Überall fast, wo er einzelne Gestalten dargestellt, hat er für dieselben einen zu großen Maßstab gewählt: sie wirken gewaltig, ja erhaben an sich gedacht, doch in der Figur, wie in der Gewandung zu kolossal. Man hat die Empfindung, als wären sie für eine doppelt so große Entfernung des Auges geplant. Hiermit stimmt aber wieder nicht die Art der perspektivischen Verkürzung, da des Beschauers Augenpunkt etwa in die Höhe der unten das Bild abschließenden Linie versetzt ist. Wir sehen also die Gestalten in unmittelbarster Nähe von unten her; auf unseren wirklichen Standpunkt ist keine Rücksicht genommen. Es ergibt sich so ein Widerspruch. Gewiß ist es ein von dem Maler sehr geistreich gewählter Ausweg, aus dem Dilemma zwischen Undeutlichkeit und Bildmäßigkeit sich zu retten, daß er uns gleichsam den Wahn aufzwingt, die Dinge ganz aus der Nähe zu schauen, aber nicht immer hat er dies ohne Aufopferung der ästhetischen Wirkung erzielen können. Gibt man sich diese Erklärung, so wird man, gerechter geworden, das lebendige Walten des Genius auch in diesen, mit der goldenen Einrahmung an Leuchtkraft wetteifernden Malereien staunend würdigen.

Ende der siebziger Jahre dürften dieselben vollendet gewesen sein. Gern ergänzten wir ihren Cyklus durch die verloren gegangenen Darstellungen der Schöpfungsgeschichte, die er für Santa Trinità gemalt hat, auch jene der Hagar, Lots und seiner Töchter und des Boas mit Ruth, die dereinst Lorenzo Delfino besaß. Einige Werke alttestamentarischen Inhaltes aber sind noch erhalten, welche man mit den Deckenbildern von San Rocco in Beziehung und Vergleich

setzen möchte: „Adam und Eva“ bei Mr. Crawshay in London, das „Opfer Isaaks“ in Howard Castle, „Moses Wasser aus dem Felsen schlagend“ bei Mr. Butler in London, die „Findung Mosis“ in Wien, die freilich nur dem Entwurfe nach von Jacopo ist, die „Reinigung der Midianiterinnen“ in



Abb. 85. Das Wunder am Teiche Bethesda. In der Scuola di San Rocco zu Venedig. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Madrid, die Velasquez für Philipp IV. erwarb, und die beiden Darstellungen aus der Geschichte der Esther in Hamptoncourt und im Escurial. Aber ein bloßer Hinweis auf diese zum Teil sehr bedeutenden Schöpfungen muß hier genügen. Wir wenden uns von dem alttestamentarischen Vorspiel zu dem Leben Christi.

VI.

Das Leben Christi in der Scuola di San Rocco. 1580—1594.

Fast alle Mitteilungen, die wir aus der Zeit von 1580—1594 über Tintorettos Thätigkeit erhalten, beziehen sich auf die Scuola di San Rocco, und zwar werden fast jährlich an ihn gemachte Zahlungen notiert, die auf eine im wesentlichen ununterbrochene Beschäftigung schließen lassen. Der Meister mußte seine Zeit so einteilen, daß er zugleich den Aufgaben im Dogenpalast, die 1589—1590 in dem „Paradiese“ gipfelten, den Bestellungen auf Kartons für die Mo-

saiken im Eingangstonnengewölbe des Chores von San Marco 1588 und 1589 (sowie für die Engel ebendaselbst in der Wölbung über der Vorhalle) und den vielen Aufträgen auf große Altargemälde gerecht werden konnte, freilich nicht ohne in dieser Zeit bei der Ausführung die Hilfe von Schülern, unter denen sein Sohn Domenico sich auszuzeichnen beginnt, in Anspruch zu nehmen. Denn die Anforderungen, die an ihn von allen Seiten gemacht wurden, übertrafen weitaus die Arbeitsmöglichkeit, so ungebrochen Geist, Phantasie und Thatkraft des betagten Meisters bis zu seinem letzten Atemzuge auch gewesen ist.

Abb. 86. Die Erweckung des Lazarus.
In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Charakteristisch nun ist es, daß alle Gemälde der Scuola di San Rocco ganz von seiner Hand vollendet sind, während er das Meiste im Dogenpalast seinen Gehilfen überließ, nämlich alle die großen Repräsentationsdarstellungen im Collegio und im Senatssaale. Nicht allein seine Liebe zu der Konfraternität, sondern auch und in noch höherem Grade das Verlangen seiner Seele nach dem Ausdruck der sie ganz erfüllenden, erhabenen Ideen entschied hierüber. Noch in diesen religiösen Schöpfungen seines Alters zeigt sich eine, wiederum nur an Rembrandt gemahnende, gewaltige Steigerung der Vorstellungen und damit der Gestaltung. Eine immer unergründlichere Vertiefung in die Geheimnisse des Lebens und der Erlösung ließ den Meister zu einem Traumhaften, Visionären in Größe der Formen und in Unwirklichkeit des Lichtes gelangen. Wir haben diese Richtung sich mehr und mehr aus der Farben- und Lichtfreudigkeit der mittleren Periode entwickeln sehen, wir werden sie nun in San Rocco weiter bis zum Letztem verfolgen und gewahren, wie diesem in das Innere sich verlierenden, aus dem Abgrunde des Weltbewußtseins erhellten Blicke endlich alles Natürliche zu einem Übernatürlichen ward. Das Wunder ist der Inhalt des gesamten Cyklus dieser christlichen Erzählung: Wahl und Auffassung der Vorwürfe sind hierdurch bestimmt, und zum Unbegreiflichen selbst wird die Verbildlichung des Wunders.

In den Gemälden der unteren Halle, mit denen der Meister begonnen hat, wird mit dem Christuskinde Maria, in denen des oberen Saales Christi Lebenswandel verherrlicht.

Das erste große Bild, das beim Eintritt in die Scuola unsere Blicke trifft, ist die



Abb. 87. Christus bei Maria und Martha. In der Galerie zu Augsburg.

Verkündigung (Abb. 71). An Stelle der einfachen hergebrachten Komposition in der Kirche San Rocco, welche auf die beiden Gestalten der knieenden Maria und des fliegenden Engels — wie sie auch in dem Mosaik von San Marco wiederkehren — beschränkt ist, gewahren wir eine reich ausgebildete Szene. In einem ruinenhaften Gebäude, das mit seiner kostbaren Decke und dem Himmelbette auf die königliche Herkunft, in seinen anderen Utensilien auf die Armut Marias deutet, erhebt diese, eine mächtige Gestalt, im Lesen sich unterbrechend, mit erschreckter Gebärde das staunende Auge zu dem, gleich einem weißen Lichtstrahl durch die Thür eindringenden Engel. Von oben senkt sich die Taube herab, hinter welcher jubelnd eine Schar ungezählter Engelkinder in sehnendem Fluge, wie zu einem Regenbogen sich wölbend, hereinströmt. Links vom Gemache ist inmitten von aufgeschichteten Brettern und Schreinerwerkzeugen Joseph bei der Arbeit beschäftigt. Mit gleichem Staunen umfaßt das Auge die mit kühnstem, sinnetäuschendem Naturalismus in allen Einzelheiten gegebene Szenerie und das niederflutende Geisterleben. An diesem Staunen aber erkennen wir, wie ganz dem Künstler seine Absicht gelungen, das Unerhörte dieses Erlebnisses uns mitzuteilen: alle diese Ärmlichkeit wirklichen Lebens ward von ihm mit solcher Drastik geschildert, nur damit im Kontraste die Erscheinung des Übernatürlichen zur überwältigenden Wirkung gelange.

Die „Heimsuchung“ müssen wir in dem Treppenraume aufsuchen (Abb. 72). Schon einmal, in einem Gemälde der Pinakothek zu Bologna (Nr. 145), hatte Tintoretto den Vorwurf behandelt. Da eilt, von Joseph und einer Frau gefolgt, Maria beflügelten Schrittes hügelaufwärts der, die Arme nach ihr ausbreitenden Elisabeth entgegen. Hier, in San Rocco, umfängt die ältere Freundin in großer mütterlicher Bewegung die mit demütigem Sehnen in ihre Arme sich einschmiegende Jungfrau. Aus der Tiefe links steigt Joseph empor, von rechts folgt Zacharias, sich vorneigend, der Gattin. In Raum, Bewegung und Licht gleich schlicht und groß, erscheint diese „Begegnung“ zu der Bedeutung eines Weiheaktes mütterlicher Liebe erhoben.

Ganz verschwärzt und beschädigt, verlangt die Leinwand mit der „Anbetung der heiligen drei Könige“ ein liebevolleres Bemühen des Betrachters um die Entdeckung aller in ihr enthaltenen hinreißenden Schönheit (Abb. 73). In den schattigen Raum alten Gemäuers fällt aus der Höhe warmes Licht: in ihm leuchten die Gestalten der auf einer Erhöhung sitzenden sanftgeneigten Maria, des Kindes, das freudig die Goldgeräte betrachtet, des greisen Königs in seinem Gold-



Abb. 88. Das Abendmahl. In San Trovaso zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 89. Das Abendmahl. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

gewand und des tiefer knieenden, zweiten Magiers in tiefrotem Mantel auf. Es läßt den weißen, dunkelblau gestreiften Turban des Mohren erblitzen und spielt auf den Engeln, auf Joseph, der knieenden Frau und den Dienern, überall Formen rundend und Farben weckend. In der Ferne schimmert in weißer Beleuchtung Reitergefolge, wie eine Geisterschar. Ein Zaubermärchen von königlicher Pracht, welche in die Hütte des Armen strahlt, von einem unter Hirten geborenen Königssohn! Alle Wunder von Tausend und Einer Nacht für dieses Kind entfaltet! Wie entfesselt der Meister hier seine ganze magische Kunst, er, der in dem Karton für das Mosaik von San Marco sich in einem fast hieratischen Sinn auf die Bildung der Hauptfigurengruppe beschränkte.

Und nun: die Flucht nach Ägypten (Abb. 74)! Wie ließe sich dieses göttliche Werk schildern? Welches Wort vermöchte die Größe und holdselige Anmut der Mutter auszudrücken, wie sie, das Kind in ihrem Schoße herzend und ganz in seinen Anblick verloren, auf dem von Joseph sorgsam geleiteten, eine kleine Höhe anklimmenden Esel auf uns zu kommt — welches Wort diese wundervolle Landschaft mit ihren stillen, träumenden



Abb. 90. Das Gebet in Gethsemane. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Bäumen und Büschen, von deren braunem Grün das leuchtende Rot, Blau und Weiß der Gewandung Marias so warm umschlossen wird, mit dem friedlichen Weiher, mit den im Sonnenlichte weiß erglänzenden Bergen des Hintergrundes, mit dem Wolkenzug darüber hin — tief empfindet man den Nachmittagsfrieden, der die Wandernden hier auf dieser Anhöhe zu rasten einladet. Giorgiones Ideal beseligender Naturstimmung, hier in noch höherem Grade, als im „Adam und Eva" der Akademie, hat es seine monumentale Gestaltung gefunden. Bei aller Größe welche Intimität, bei aller Breite des Pinselstriches welch starkes Gefühl für jede Einzelheit! Eine der gewaltigsten bildnerischen Schöpfungen: vielleicht — trotz Rembrandts, des Einzigen, der Ähnliches geschaffen hat — die herrlichste Landschaft, die je gemalt worden ist!

Was die Fliehenden hinter sich gelassen, zeigt uns der Meister, seine Riesenphantasie dem Furchtbarsten zuwendend, im folgenden Bilde des bethlehemitischen Kindermords (Abb. 75). Verzweiflung, Raserei, andringende Henkersknechte, in wirren Haufen übereinander zusammenbrechende Frauen, die im wahnsinnigen Mutterkampfe ihre Kinder retten wollen, niedergeschmettert noch sich wehrend, Verfolgte, von Mauern sich Herabstürzende, in die Landschaft hinaus Flüchtende — ein Schauspiel von einer titanischen künstlerischen Gewalt geschaffen aber eben von einer künstlerischen, denn trotz des Stoffes wirkt dennoch jedes einzelne Motiv, jede Gruppe schön, und man sehe, wie es dem Meister, der über den von ihm selbst entfesselten Sturm gebietet, gelungen, das Martyrium der Kinder nur ahnen zu lassen, nicht aber — einige wenige Andeutungen aus-

genommen — es zu zeigen. Er verhehlt die Kinder und die Waffen der Henker und führt diese Männer und Frauen nur in ihrem Ringen uns vor Augen. So rettet er künstlerisch, soweit es denkbar, die gräßliche Vorstellung. — Unerklärlich bleibt, wie Ruskin so auch mir, die scharfe Absonderung des blutrot gehaltenen Schattens auf dem Steinpflaster; hat hier eine spätere Übermalung oder Veränderung stattgefunden?

Auf der gegenüber liegenden Wand zeigt das eine Bild die Darstellung im Tempel (Abb. 76). Hier ist es ein feierliches Ceremoniell, das zunächst den Eindruck bestimmt. Vorhänge sind vor dem Kirchenraum emporgezogen, und wir blicken mit den, die Szene einrahmenden teilnahmsvollen Frauen auf den ehrwürdigen Priester, dessen reicher Ornat von Diakonen gehalten wird. Alles Gepränge aber erweist sich bald nur als die Außenseite einer innig bewegten Seelenstimmung. Wie ehrfürchtig die Hände des Greises das winzige Kindlein tragen, wie tief sich sein Blick in dessen Anschauung verliert, mit welcher Liebe Maria über dem zarten, lichtausstrahlenden Knäblein wacht, wie alle Umstehenden die Weihe des Augenblickes, in welchem Anfang und Ende des Lebens in-



Abb. 91. Die Auferstehung Christi. In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

einander aufgehen, empfinden! — In einem Gemälde in der Sakristei der Gesuiti, welches, ganz übermalt, doch die gleichen Stileigentümlichkeiten und eine ähnliche große Frauengestalt mit einem Kinde, wie der „Tempelgang der Maria" in der Madonna dell' Orto zeigt, erscheint diese Komposition von San Rocco schon vorgebildet, in dem Mosaik von San Marco ist die ältere traditionelle Darstellungsweise annähernd gewahrt. Ein viertes Gemälde des gleichen Vorwurfes befindet sich bei Mr. Cavendish in London.

Durch Restauration verändert ist das letzte der großen Gemälde in der Halle: die Himmelfahrt der Maria. Adel, Schwung und Schwärmerei der zur Entschwebenden aufschauenden Apostel beflügeln unsere Seele wie mit Himmelsfittichen. Niemals ist ekstatische Entzückung, niemals Wonne des Schauens geschildert, erlebt worden, wie in der links niedergesunkenen Gestalt des Jünglings, der weit die Arme öffnet, in seinem Sehnen der Ewigkeit gewiß, die im Ätherlichte der Höhe sich ausbreitet. Das unvergängliche Bild himmelerschließenden jugendlichen Idealismus!

Zwei schmale Wandflächen waren nach Vollendung dieser großen Historien in der Nähe des Altars noch frei: Tintoretto schmückte sie mit Traumbildern erhabenster Natur, in welcher die zarten Gestalten der heiligen Magdalena und der Maria Ägyptiaca einsam in Betrachtung versunken sind, bei hochragenden Bäumen am rauschenden Bach (Abb. 77, 78). Unter schweren davonziehenden Regenwolken sendet gelber Abendsonnenschein der Erde den schwermütigen Abschiedsgruß. Auf den alten Stämmen, den feuchten Blättern, den Konturen der Berge leuchtet es auf, in weite Fernen breitet sich schweigende Einsamkeit. Vertieft in Lesen gewahrt die eine Heilige nichts von dem gewaltigen Schauspiel, das sie umgibt, die andere blickt in die Ferne. Was ist es, was in diesen Bildern so übergewaltig ergreift? Gewiß, das unermeßlich Große der Stimmung, das sagenhaft Erhabene der Formen und des Lichtes dieser Landschaft, der Gegensatz zwischen der Jugend und Holdseligkeit dieser Mädchenerscheinungen und der weltverlorenen Umgebung, aber damit ist die unbegreifliche visionäre Wirkung noch nicht erklärt, und sie wird nie zu erklären sein — ein Geheimnis von Mensch und Natur, ein Wunder des Daseins auch dieses, in drei schlichten Farben: Braun, Gelb und Grüngrau gleich einem schmerzlichen Lächeln auf die Leinwand hinausgespiegelt, aus der Abschiedsstimmung des greisen Meisters, der die hereinbrechende

Abb. 92. Die Himmelfahrt Christi.
In der Scuola di San Rocco zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 98. Die Verlobung der heiligen Katharina, der heilige Markus und der Doge Francesco Donato. Im Dogenpalast zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Nacht erwartet — ein Hymnus auf das unvergängliche heilige Leben der Natur und ein Seufzer müden Menschentums. —

Aber solange das Leben währt, währt dem Genius die schöpferische Kraft. Die Arbeit in dem oberen Saale beginnt: zwischen den Fenstern an der östlichen Schmalseite entstehen die jugendlichen Heiligen Rochus und Sebastian (Abb. 79), die in der Fülle der Lebensblüte Leiden Erduldenden, und für den Altar 1588 ein sehr nachgedunkeltes (auch übermaltes?) Gemälde, Rochus darstellend, wie er, von Engeln umgeben, sich segnend zu Kranken herabneigt.

Die Geschichte der Thaten und Leiden Christi wird eingeleitet durch die „Anbetung der Hirten" (Abb. 80), die Jacopo nur noch einmal, in einem Gemälde bei Mr. Quincy A. Shaw in Boston, geschildert hat. Wie in der „Verkündigung" steigert er auch hier die Wirkung des Wunders der Geburt Christi durch eine erstaunlich naturalistische Darstellung der Szenerie. Der unzählige Male vor ihm behandelte Stoff gewinnt durch seine kühne Phantasie eine ganz neue, höchst merkwürdige Gestaltung. Wir schauen in eine zweigeteilte Hütte mit offenem Dachgebälk, durch welches das Licht fast grell, weißschimmernd einfällt. Unten ist ein Stallraum, oben ein Strohboden, und auf diesen hat sich die heilige Familie zurückgezogen. Freundlich weist Maria zwei knieenden, blühend schönen Frauen aus dem Volk, deren eine einen Teller mit Suppe bringt, das winzig gebildete Kind. Unten sind Hirten und eine Frau versammelt (hier sind die Farben fast ganz durch Feuchtigkeit zerstört): die einen knieen in Anbetung, die anderen reichen Nahrungsmittel hinauf. Wieder haben hier poetische intime Empfindung für die Traulichkeit bescheidenen, aber der Natur verbundenen Daseins und heroische Größe der Auffassung von Formen und Bewegungen einen wunderbaren Bund geschlossen. Es ist ein Idyll, aber im Homerischen Geiste geschaut: das Genrehafte ist zu mythologischem Eindrucke erhoben.

Wiederholt hat Tintoretto in seinem

Leben die Taufe Christi gemalt, als deren früheste Darstellung vielleicht ein kleines, übermaltes Bild in San Giacomo dall' Orio, mit einem Stifterporträt, zu betrachten ist. In den siebziger Jahren dürfte dem Stile nach das große Altarbild in San Silvestro entstanden sein, welches — in seinem oberen Teile später erweitert — uns Johannes an einem Hügelabhang in schwungvoller Bewegung zeigt, wie er über dem zart und demutsvoll zu ihm sich bewegenden Christus die Schale entleert. Diese Komposition fand dann Bereicherung in dem, hauptsächlich wohl von Domenico ausgeführten großen Bilde in San Pietro zu Murano (Abb. 81): hier hat sich ein ganzer Kreis von bezaubernden Engeln, wie ein Kranz von Wasserrosen, um Jesus im Jordan geschart. Mit ernster Weihe, sorgsam priesterlich die Schale haltend, vollzieht Johannes sein Amt. Jubilierende, im Äther schwimmende und tauchende Engel begleiten den Flug des in ganzer Figur erscheinenden Gottvaters. Hellgelbliches Licht strömt auf die zartbläuliche, duftige Landschaft herab. — Auf dem Gemälde in San Rocco (Abb. 82) ist Gottvater, sind die himmlischen Geister verschwunden. In Gegenwart einer großen Volksmenge, die am Ufer des Jordans in der Ferne, von hellstem Lichte beschienen, harrt, vollzieht sich im Mittelgrunde die heilige Handlung. Tief senkt sich, auf die Kniee gesunken, Christus; sein Rücken, dem die Kreuzeslast bestimmt ist, wird von einem aus Wolken brechenden Strahl hell beleuchtet; knieend verrichtet Johannes sein Amt. Frauen ganz vorn im Schatten eines Hügels warten des Augenblickes, da auch sie die Taufe empfangen sollen. Der Stifter des Bildes nähert sich ihnen. So große Einbuße dieses an den Farben erlitten hat, so überwältigend ist doch noch sein Eindruck. In ihm entfaltet sich die Sprache des Lichtes zu jener ganz magischen Kraft, welche den Werken der letzten Zeit des Meisters die Wirkung einer Vision verleiht. Nicht mehr Gestalten im Licht, sondern das Licht selbst die Gestalten schaffend! Erhabene Naturstimmungen, die in erhabenen menschlichen Vorgängen ihre Personifikation gewinnen. Ein Durchleuchten des Dunkels, damit man das Unerschaute gewahre, ein Verklären der Welt der Erscheinung zum Übernatürlichen, die Offenbarung, daß diese Welt nur Erscheinung, nur Gleichnis, daß diese Erscheinung, dies Gleichnis ein Wunder ist! —

In einem Bilde der Capitolinischen Galerie, dem ein anderes bei Mr. R. A. Markham in London sich vergleicht, hat Domenico die Hauptgruppe aus dem Werke seines Vaters entlehnt. Jacopo selbst gab in dem Karton des Mosaiks in San Marco gleichsam eine formal stilisierte Abbreviation seiner Schöpfung. Ebendort brachte er mit der „Taufe“ die Transfiguration, die er auch in einem Altarbilde in Sant' Afra zu Brescia darstellte, in geistige Beziehung.

Es folgt, an der gegenüber liegenden Wand angebracht, die „Versuchung“ (Abb. 83). Welch' eine Darstellung! Aus der Tiefe strebt zu dem Einsamen, der auf einem Felsabhang unter einer Baumhütte sitzt, eine gewaltige, beflügelte Frauengestalt aufwärts, Figuren des pergamenischen Frieses vergleichbar. Strahlenden Auges emporblickend, erhebt sie triumphierend die Steine, daß Christus sie in Brot verwandle. Sanft, von Mitleid bewegt schaut er auf sie hinab. — So hat Tintoretto den Versucher gesehen! Nicht ein gespenstisches Unwesen, nein, die Natur selbst, die unermeßliche, ewige Kraft schaffender Fruchtbarkeit läßt er jauchzend in der Fülle all ihrer Sinnlichkeit und Schönheit, siegesbewußt in goldenem Lichte, den Verirrten suchen, der sie verneint. Die Liebesgewalt, in der dämonischen Herrlichkeit des Unbewußtseins, der Unschuld entsteigt, der Erde verbunden, der Erde Schoße und verheißt ihrem Geschöpfe alle Wonnen des Daseins. Aber dem Begehren begegnet aus der Höhe der Blick der Erkenntnis, an welchem alle Macht der Natur sich bricht: das Geschöpf ist zum Überwinder, zur Gottheit geworden. — Das Urwissen arischer Weltanschauung — der Gedanke der Upanischads, Schopenhauers Welt als Wille und Vorstellung — es hat, wie in Richard Wagners Gestalten von Kundry und Parsifal den dichterisch dramatischen, so hier den unbegreiflich vollkommenen bildnerischen Ausdruck gewonnen. Das ist der Genius Tintorettos!

In Wundern zeigt sich die der Weltüberwindung entströmende Kraft. Den hungernden, matt am Hügelrande Hingesunkenen wird neuer Lebensmut durch die vervielfältigten Brote und Fische gespendet (Abb. 84), Heilung des Leibes den am Teiche Bethesda Versammelten durch Blick und Hand des Er-



Abb. 94. Venedig als Herrscherin der Meere. Im Dogenpalast zu Venedig, Senatssaal.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

lösers zu teil (Abb. 85). (Beide Gemälde haben sehr gelitten. Eine Skizze des Bethesda bei Mr. Holford in London.) — Selbst der Tod aber muß dem Leben weichen (Abb. 86). Am Fuße einer kleinen Anhöhe hat sich Christus niedergelassen, er deutet auf die vor ihm knieende Magdalena hin, als weise er in ihrem Glauben die Gewalt rettender Kraft nach; droben wird, noch von halbem Todesschlaf umfangen, Lazarus von zwei Männern erhoben und gestützt. Und mehr und mehr wird die Kunst nur noch zu einer Andeutung, zu einem Geheimnis: Komposition, Farbe und Licht. Alles ist in silbernen Ton getaucht, aus tieferem Dunkel fast nächtlicher Schatten blitzen einzelne Lichtstrahlen und schimmern kühle Farben: das Rot ist zum zarten Violett und Rosa abgeschwächt, das Blau (soweit es erhalten) hat metallischen Glanz erlangt. Die Vereinfachung im Technischen geht bis ans Äußerste. Wunderbar hat in der Zwielichtstimmung der sich vollziehende Übergang vom Tod zum Leben malerische Anschauung gefunden, tiefsinnig wird durch die Anordnung der Figuren die Rückkehr ins Leben, welche von des Heilandes Ruf geboten wird, als eine Rückkehr in die Tiefe uns gezeigt. Dichten und Formen scheint sich mehr und mehr in ein Tönen von Lichtwellen zu verwandeln.

Früher, als dieses Werk, aber doch im Zusammenhang mit dem Cyklus der Darstellungen in San Rocco, ist das herrliche und schön erhaltene, mit dem Namen des Meisters bezeichnete Gemälde der Augsburger Galerie (Abb. 87) entstanden, welches Christus im Hause des Lazarus zeigt. Innig ruht sein Auge auf der ganz in seinen Anblick versunkenen, von seinen Worten gebannten Maria, zu der sich Martha, von dem Herde hinten herangeschritten, auffordernd, aber ohne Gehör zu finden, wendet. Wie ein Schatten nur und von dem in sich gekehrten Wesen eines Kranken, erscheint am Ende des Tisches Lazarus. — Magdalena zu Füßen des Heilandes beim Festmahl des Pharisäers ist in einem Bilde des Escurial in Madrid dargestellt.

Wir begleiten Christus nach Jerusalem — die Erinnerung an eine Darstellung des Einzuges von Tintorettos Hand bewahrt ein kleines Schulbild in den Uffizien zu Florenz — und zum Abendmahl! Keinen unter den christlichen Vorwürfen hat der Meister mit solcher Vorliebe immer wieder behandelt und in immer neuer Weise gestaltet, wie diesen. Wir lernten das farbenprächtige altertümliche Werk in San Marcuola und das lichtverklärte stille Gemälde der Jugendzeit in San Simeone kennen. In stärkstem Gegensatze zu der dort herrschenden Friedensstimmung ist in einem Bilde, das, in San Polo zu Venedig aufbewahrt, in den sechziger Jahren entstanden sein muß, ein Augenblick ekstatischer Erregung geschildert: Christus hat sich lebhaft hinter dem Tisch erhoben und reicht, die Arme weit ausstreckend, zwei Aposteln den Bissen. Auf diesen drei leidenschaftlich bewegten Gestalten konzentriert sich alles Interesse, alle sonstigen Personen, darunter eine, welche einem Bettler Brot, eine andere, die einem Knaben von Murillo'scher Natürlichkeit einen Apfel reicht, erscheinen nebensächlich. Im Hintergrund eröffnet sich der Blick auf eine Landschaft. Der Bewegtheit der Handlung entspricht die, an die Leuchtkraft von Glasfenstern erinnernde Feurigkeit der Farben, die hier vielleicht stärker und in stärkeren Kontrasten, als auf irgend einem anderen Gemälde des Meisters, glühen und blitzen. Gewohnt an eine ganz andere, feierlich ruhige Auffassung des Vorganges, vermögen wir nicht schnell unser Befremden zu überwinden, aber wie immer thun wir dem Meister Unrecht, wenn wir einen aus der Tradition gewonnenen Maßstab an seine Schöpfungen anlegen und nicht vielmehr unbedingt vertrauensvoll, daß sein Genius uns nur Größtes und Bedeutungsvollstes schenkt, in den Geist seiner Konzeption versenken. Bringen wir es hierzu, dann offenbart sich uns in der grenzenlosen Kühnheit dieser Darstellung eine eben so gewaltige geistige Vorstellung. Die Einsetzung des Sakramentes in der Verteilung des Brotes ist als die begeisterte Begründung eines feurigen Bundes zu heiligem Wirken gedacht. In der großen Gebärde seines Stifters flammt der Enthusiasmus der Selbstaufopferung, des Sichhingebens an die Welt auf. Seine Arme breiten sich aus, als umspannten sie Alles, was lebt, wie Flügel bergen sie unter sich die Jüngerschar. Der zur Thür hereingetretene, in ernstem Schauen verlorene Mann, ein Repräsentant der Menschheit, blickt auf die ihre Weihe empfangen-

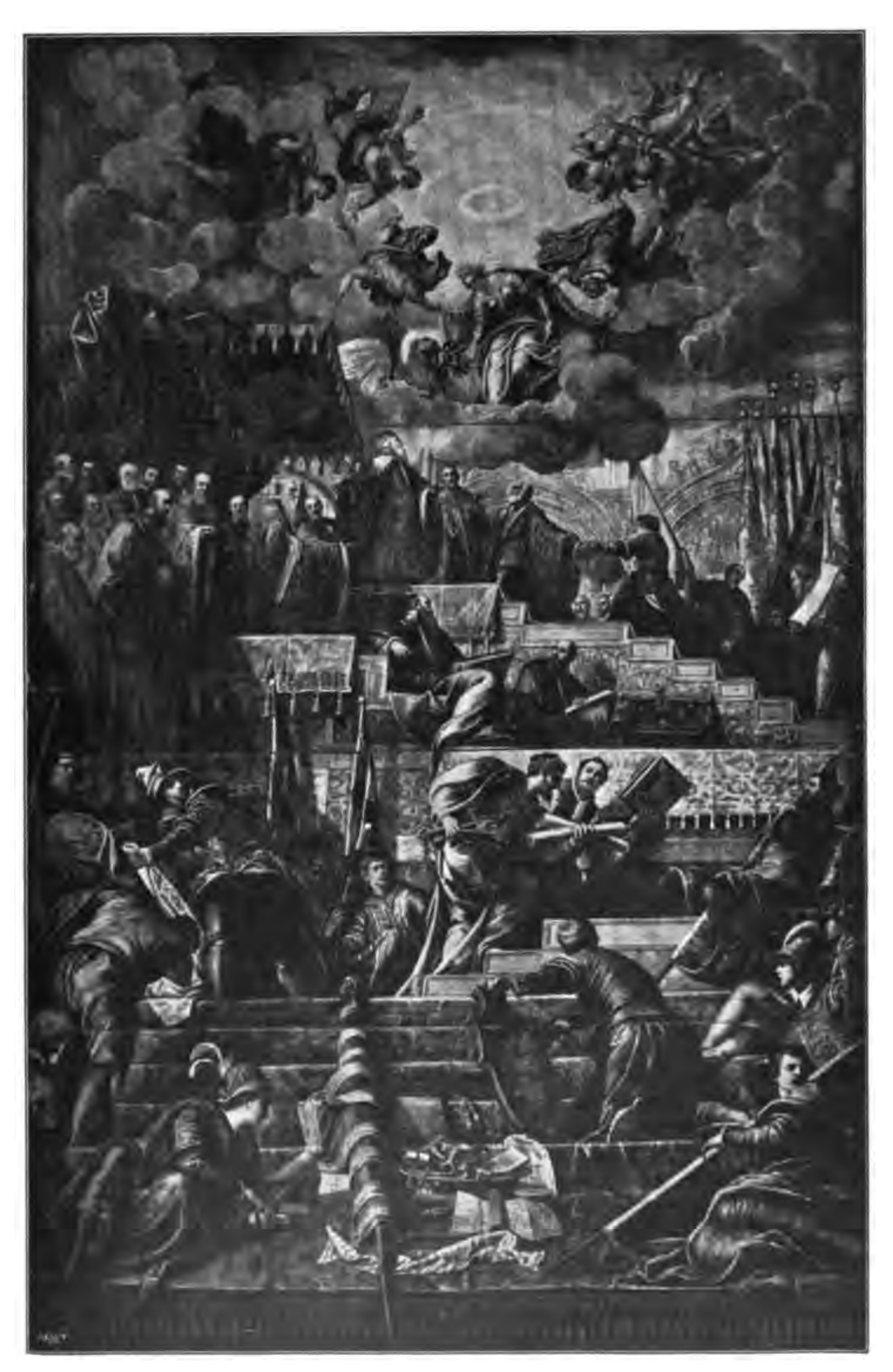


Abb. 95. Venezia erscheint dem Dogen Niccolò da Ponte.
Deckenbild im Dogenpalast zu Venedig, Sala del gran Consiglio.

den Sendboten des Evangeliums, wie Parsifal auf die Gralsritter. Die Armen sind die ersten Empfangenden. — Und nun frage man sich, ob nicht Alles, was uns zuerst befrembete, die glühende Erregung in der Handlung, das Heftige, Gewaltsame des Kolorites, tief notwendig begründet ist in einer erhabensten Idee?

In der folgenden Darstellung, einem Gemälde in San Trovaso (Abb. 88), ist Christus unseren Blicken mehr entfernt und es wird, wie in der Kreuzigung von San Rocco, die Kontrastwirkung zwischen dem Überirdischen und Irdischen gesucht. Die Apostel haben von ihrer äußeren Würde, aber nicht von ihrem inneren Werte verloren. Die Erscheinung des täglichen, ärmlichen Lebens macht sich auch in dem Beiwerk stärker geltend. Auf Rohrstühlen und Schemeln um einen schräg gestellten Tisch, wie in zufälliger Gruppierung, versammelt, geben diese schlichten, ehrlichen Männer mit ganz volkstümlich naiver Unmittelbarkeit lebhaften Empfindens ihrem Schreck über das erklungene Wort vom Verrate Ausdruck. Es bringt eine heftige, plötzliche Bewegung in den Gestalten hervor, wie ein Windstoß in Meereswogen. Darüber haben sich nun die Kritiker empört — im „Cicerone“ steht zu lesen, das Abendmahl sei zum gemeinsten Schmause entwürdigt — ja, was ist denn hier „gemein“, außer dem ärmlichen Hausrat, die einfache Tracht? Was aus diesen Köpfen, diesen Gebärden spricht, ist das nicht eben so hohes, so seelisches Menschentum, als es die Größten der vorhergehenden Generation in Italien verbildlicht haben? Dieselben verurteilenden Richter bewundern und empfinden doch das Ergreifende in solchem, auf das Natürliche gewandten Schauen bei Dürer, Rembrandt! Aus nicht minderer Kraft, Wahrhaftigkeit und Innerlichkeit wie bei Diesen geht bei Tintoretto die naturalistische Schilderung hervor, aus der gleichen Idealität des nach lebendigstem Ausdruck verlangenden Gefühles. So blind vermag das Vorurteil zu machen! Hat man denn gar nicht gesehen, daß der umgeworfene Stuhl vorn, in dem man etwas Wüstes fand, der Stuhl des Judas ist, von dem der Verräter, von Christi Worte wie vom Blitze getroffen, aufgefahren ist, daß er auf das Knie niedergesunken, durch das krampfhafte Fassen von Flasche und Wein seine Aufregung zu verhehlen sucht, daß diese seine Bewegung des Zusammenkauerns, einem gespannten Bogen vergleichbar, zugleich den entsetzlichen Eindruck eines tückischen Angriffes auf Christus macht? Und nun sehe man, um die Genialität dieser Schöpfung ganz zu würdigen, wie die Komposition auf diese, geradlinig die Mitte des Bildes durchschneidende Beziehung des Verräters zu seinem Opfer zugespitzt ist!

In dem etwa gleichzeitigen, zwischen 1568 und 1571 ausgeführten Mosaik im linken Querschiff von San Marco, dem als Pendant eine Hochzeit zu Kana (mit stark verkürzt gesehenem Tische, an dem Christus ganz vorn sitzt) dient, hat Jacopo, eine ähnliche Gesamtanordnung treffend, den Augenblick des Abendmahles festgehalten, in welchem Judas, den Beutel im Rücken haltend, die Hand in die Schüssel taucht.

Als nächstes Werk, wenn wir von zwei anderen Bildern im Dom zu Lucca und in der Braunschweiger Galerie hier absehen, tritt uns dann das Abendmahl in San Rocco, das durch Feuchtigkeit seine Farben verloren hat, vor die Augen (Abb. 89). Wieder hören wir die Ausdrücke: „niedrige Auffassung“, „gemeine Apostelgestalten“, auch von Ruskin, an dessen wirklichem Verständnis für Tintoretto man oft genug Gelegenheit hat, ernstlich zu zweifeln. Ja, wer wie er so oberflächlich nur hingesehen hat, daß er Judas gar nicht erkannte! Wieder, wie in San Polo, ist es hier die Austeilung des Sakramentes. Ganz am Ende des Tisches, aber doch durch Stellung und Licht entscheidend für das Auge hervorgehoben, sitzt Christus, Johannes umfangend, und reicht Petrus den Bissen Brotes. Eine stille Erregung geht durch die knieenden und sitzenden Jünger, die leise einander ihre Gefühle und Gedanken austauschen. Lauernd, wie ein zum Sprunge gerüstetes Raubtier, und zugleich doch scheu vor seinem Opfer sich zurückziehend, liegt von hinten gesehen, als Nächster von Christus, an der linken Seite der Tafel Judas. Im Vordergrunde warten ein Bettler, eine Frau und ein Hund des Almosens. In ihnen — dienen sie zugleich auch in künstlerischem Sinne der großartigen Raumwirkung — ist der schöne Gedanke des Bildes von San Polo: die Beziehung der Menschheit und vor allem der Armen zu dem heiligen Mahle, wieder aufgenommen.

Zu ganz besonderer Bedeutung gelangt derselbe dann aber in dem gewaltigen, der letzten Zeit des Meisters angehörigen Gemälde in der Sakristei von Santo Stefano. Hier erleben, auf Treppenstufen angeordnet, ein liegender Mann, ein Knabe, der eine Katze hält, und eine knieende Frau, bei der man an Magdalena denken könnte, die mit höchster Feierlichkeit sich vollziehende Einsetzung des Abendmahles. Der Verräter findet wieder ein Übergang zu der in den frühesten Darstellungen sich äußernden Entrückung des Vorganges in das Mystische statt — noch ein Schritt, und das letzte höchste Bekenntnis zu dem Wunder des Sakramentes wird von dem Meister in dem Gemälde von San Giorgio abgelegt. —

Die „Fußwaschung“ ist in der Scuola di San Rocco nicht dargestellt, aber der Meister hat auch in der Beschäftigung mit



Abb. 96. Die Verteidigung von Brescia. Deckenbild im Dogenpalast zu Venedig, Sala del gran Consiglio. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

ist aus dem Kreise der Treuen gewichen, nichts stört mehr den Frieden des geweihten Augenblickes. Alle Gestalten neigen sich mit sanfter Hingebung zu dem Begründer heiliger Gemeinsamkeit, der ganz vorn an dem stark verkürzt gesehenen Tische sitzt; traulich, wie gleichfalls zu ihm und dem Bunde gehörig, nähert sich ihm ein Hund auf den Stufen.

Fast unmerklich, sind doch die Wandlungen der Auffassung, welche in der Aufeinanderfolge dieser Schöpfungen sich vollziehen, von höchster Bedeutung. Allmählich ihr in der letzten Zeit seines Lebens innerstes Genüge gefunden. Vier Bilder: in der National Gallery zu London, in San Moisé, in Santo Stefano und in San Trovaso zu Venedig sind uns erhalten. Das bedeutendste und eigentümlichste, in größten Verhältnissen ausgeführt, leider ganz durch trüben Firnis und dunkle Aufstellung aller seiner Wirkung beraubt, ist das von San Moisé, in welchem Jacopo an seine frühere Darstellung (Madrid) angeknüpft hat. In einem hohen dämmrigen Raume fällt aus der Höhe ein weißer Nebelschein milde her-



Abb. 97. Der Sieg auf dem Gardasee.
Deckenbild im Dogenpalast zu Venedig, Sala del gran Consiglio.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

ein. Er erleuchtet, wie wir es auf Rembrandt'schen Bildern und in der Gralsszene des Parsifal in Bayreuth sehen, in mystisch verklärender Weise den auf einer Treppenerhöhung sich vollziehenden Vorgang der Fußwaschung Petri. In großartiger, freier centraler Vereinigung umgeben, oben und auf den Treppen weilend, die Apostel die Szene. Von links nahen die Stifter, in der Ferne blickt man auf Gethsemane. Selbst das Dunkel der Kapelle vermag nicht die ungeheure Wirkung von Raum und Licht, nicht die Erkenntnis zu vereiteln, daß wir vor einer der außerordentlichsten künstlerischen Thaten, einem zusammenfassenden Ausdruck des Wesens der Tintoretto'schen Kunst stehen. — Und Niemand, der daran gedacht hätte, dieses Werk einer Reinigung zu unterziehen, es der Menschheit wiederzuschenken! Es ist, wie so viele andere seiner Meisterschöpfungen, so gut wie unbekannt.

Einfacher sind die anderen Darstellungen. In dem Breitbilde von San Trovaso sieht man die Hauptgruppe Christi und Petri links vor einem Tisch, um den die Apostel versammelt sind. Andere stehen hinten bei einem Herdfeuer. Ganz rechts beugt sich ein Mann, die Sandale von seinem Fuße zu lösen. Noch weiter eingeengt ist der Raum auf einer sehr übermalten Leinwand von Santo Stefano. Alles Gewicht ist hier auf das Zwiegespräch von Christus und Petrus gelegt. Fackellicht erhellt den Raum.

Wir kehren in die Scuola von San Rocco zurück. In die Nacht des Ölberges strahlt, sanft die Gestalt des Dulders umschmiegend, über die Blätter eines den Felsen umgebenden Gesträuches hinstreichend und wie Mondschein auf den gigantischen Gestalten der schlafenden Jünger zitternd, der Glorienschein des Engels, welcher Christus den Kelch bringt. Aus dem Dunkel nahen die unheimlichen Gestalten der Verfolger (Abb. 90). — Kaum vermag man hier, wie angesichts der anderen gleichzeitigen, großen Gethsemanedarstellung im Sakristeiraum von Santo Stefano, welche die zusammenbrechende Gestalt Christi im Hintergrunde zeigt, noch zu



Abb. 98. Der Sieg bei Argenta.
Deckenbild im Dogenpalast zu Venedig, Sala del gran Consiglio.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

begreifen, wie der Meister sie gemalt hat. Die Materie der Farbe scheint verschwunden, das aus der Nacht des Gefühles auftauchende Phantasiebild selbst, nicht seine Übertragung mit Stift und Pinsel auf Leinwand, erscheint uns. Wir glauben nicht mehr Farben zu gewahren, nur noch Licht — das Licht, „das in der Finsternis scheinet". Wir glauben nicht mehr Menschen in den Aposteln, in dem Engel, in Christus, in den Kriegern zu sehen, nur noch allgemeine Naturerscheinungen phantastischer Gebirgseinsamkeit im Mondenstrahl: lastendes Felsengestein in menschlichen Formen, eine Wolke, die am Berggipfel vorbeizieht, einen aus Dunkel aufschimmernden, sich schlängelnden Strom. Eine beispiellose, mythologische Schauenskraft löst alles menschliche Sein wieder in die Elemente auf. Oder ist es das Werden des Lichtes aus der Nacht heraus, das Werden der Gestalten aus den Elementen? Vergebens sucht man in Gedanken zu fassen, was unser Gefühl in unbegreiflichem Ahnen erhebt, es sind Abgründe des künstlerischen Sehertumes, in welche der seinem Ende nahende Greis uns hinabschauen läßt.

Wie würde er uns jetzt das Leiden Christi offenbart haben? Gewiß, wie einst, da er im Nebenraume die „Passion" geschildert, als Sieg des Lichtes über das Dunkel, aber Licht und Dunkel in einem Ringen um die Weltenherrschaft, wie in diesem Gethsemane, wie in der „Befreiung der Seelen aus der Unterwelt", die er in einem großen Gemälde in San Cassiano dargestellt hat. Da dringt wie aus weitester Ferne mit seinem Siegesfluge der Strahl ewigen Tages in die Wolkennacht der Gefangenschaft in der Tiefe: von den nebligen Erscheinungen der Patriarchen gefolgt, heben sich zitternd, ihrem Glücke nicht trauend, aber schon in der Schönheit eines neuen Leibes strahlend, Adam und Eva dem Befreier entgegen. Engel sprengen die Ketten, durchdringen die Schranken des Raumes — der eine im Fluge nach oben sich verlierend,



Abb. 99. Die Einnahme von Gallipolis.
Deckenbild im Dogenpalast zu Venedig, Sala del gran Consiglio.

schon die Vision Rembrandts im „Opfer des Manoah" —, diese Nacht aber ist nicht die Unterwelt, sie ist das Erdenleben, das sagen uns die Stifterfiguren, die mit den Patriarchen aus der Tiefe emporklimmen.

Und das Licht ist es, das den lastenden Grabdeckel hebt, das den Auferstandenen gen oben trägt, das in den, mit überirdischer Kraft den schweren Stein stützenden Engeln seine Diener findet. Über den verhüllten, des Schauens unfähigen Wächtern — so gewahren wir es auf dem Bilde in San Rocco (Abb. 91) und auf zwei anderen in Pommersfelden und bei Sir William Farrer — rauscht es flammend empor, himmelan.

Nur ein Letztes noch galt es für den Meister in San Rocco (Abb. 92) zu sagen: ein Herrscher über Leben und Tod, wird Christus vor den Blicken der Jünger von den Lüften emporgetragen. Sein Auge, seine Hand grüßt den Vater, der ihn gesandt. Sehen die Apostel ihn noch? — ihr Auge gewahrt nur den mächtigen Zug einer davonschwebenden Wolke, nicht ihn selbst mehr, nicht die Engel, die wie Sturmvögel ihn umrauschen, und mit ihnen richten wir den Blick in die Ewigkeit.

— — — — — — — — — — —

Wir treten aus den dunklen Räumen der Scuola hinaus ins Tageslicht. Die Sonne leuchtet auf Wassern und Häusern, mit der goldenen Kraft, der einst die Kunst dieses Genius entströmte. Aber unser Auge ist noch voll von dem Lichte, das Tintoretto in uns entzündet hat. In unseren Tiefen hat er uns hellseherisch gemacht, daß wir, nach innen gewandt, alle Gefühle unserer Seele, ihr Sehnen, Glauben, Lieben und Leiden als Gestalten gewahren. Mit der Sprache des Lichtes hat er uns die Welt der Erscheinungen als eine Spiegelung unseres Wesens gedeutet. Aus der Fülle der im Lichte sich freuenden Welt hat er die Fülle der im Dunkel waltenden Kraft erschlossen. Das Bekenntnis der christlichen Seele von dem Wunder göttlicher Offenbarung in Mensch und Natur, das wie der strenge, feierliche Hymnus eines altertümlich ein-

fachen Gottesdienstes aus Giottos Fresken der Arenakapelle in Padua erklingt, es tönt, ein vielstimmiger Jubelgesang der Menschheit, aus Tintorettos Gemälden in der Scuola di San Rocco. Dasselbe Mysterium, aus den gleichen Tiefen genialer Schöpferkraft heraus im Gleichnis der Erscheinung verkündet und verherrlicht, aber dort als ein sehnendes Ahnen, hier als selige Gewißheit der Einswerdung von Menschenseele und Natur.

VII.

Die letzten Werke im Dogenpalast und die großen Altargemälde.

Bis an das Ende seines Lebens ist Tintoretto in der Scuola di San Rocco thätig gewesen, und wir haben in den späteren Gemälden des oberen Saales die letzte Wandlung seines künstlerischen Stiles kennen gelernt. Auf die Phase desselben, die wir als die des grünen Tones bezeichneten in den siebziger Jahren, folgte eine, in den Gemälden der unteren Halle zu erkennende der Hinwendung zu einer bräunlichen Gesamtstimmung, zu einer gesättigteren Farbenwirkung. Die Mannigfaltigkeit des Kolorites weicht mehr und mehr einer weitgehenden Beschränkung. Von ausgesprochenen Farben verbleiben fast nur noch ein starkes Rot und Blau, zu deren Belebung ein intensives Weiß dient. Dann schwächt sich das Rot ab bis zu einem Rosa oder Violett und beginnt das Blau in auffallender Weise zu dominieren: diese merkwürdige Vereinfachung kennzeichnet die allerletzte, wenige Jahre umfassende Periode. Sie erscheint bedingt durch den nun eintretenden, kühlen Silberton der Beleuchtung, durch die geschilderte Durchdringung alles Materiellen mit dem Lichte, welche den Eindruck des Visionären hervorbringt. Solche Transparenz der Erscheinungen war zuerst an jenen phantastischen, ja geisterhaften weiß beleuchteten Figuren im Hintergrunde, welche für die ganze späte Zeit charakteristisch sind, hervorgetreten, schließlich macht sie sich auch im Vordergrunde geltend.

Die Durchgeistigung des Stofflichen erhält so den wundersamsten Ausdruck in dem Malerischen und zugleich im Technischen, denn der Pinsel deutet nur mehr an. Als die geistigste Farbe hat aber der Künstler das Blau angesehen, das er fast einzig noch, als das Kolorit bestimmend, anwendet. Wie dieses sein Blau beschaffen war, welche Grade der Aufhellung es in der letzten Zeit erfahren, ist nicht mehr zu beurteilen, da gerade diese Farbe ja fast ganz in San Rocco verschwunden ist und in anderen Bildern der



Abb. 100. Der Raub der Helena. Im Museo del Prado zu Madrid.

Zeit die starke Übermalung kein sicheres Urteil mehr zuläßt.

Am wenigsten Sicheres aber können wir hierüber aus den Gemälden im Dogenpalast erfahren, denn die meisten im Zeitraum von 1580—1590, namentlich unter dem Dogen Niccolò da Ponte (bis 1585), für die Hauptsäle dort entstandenen Werke sind nicht von ihm selber gemalt worden. Und gerade nach ihnen haben sich Viele ein natürlich gänzlich verkehrt ausfallendes Urteil gebildet.

Da sind es zunächst die großen Repräsentationsdarstellungen in der Sala del Collegio. Bilder der Amtsweihe auch diese, wie die früher betrachteten der Magistratspersonen, nur, entsprechend der Würde des Staatsoberhauptes, das hier vor der Madonna und Heiligen dargestellt wurde, in glanzvollerer Weise ausgestattet. Tizians Gemälde: Andrea Griti vor der Madonna (1531) hatte den Anfang gemacht, nun sollte durch Tintorettos Kunst das Andenken auch anderer Dogen gefeiert werden. Freilich hatte er zunächst das 1574 verbrannte Gemälde Tizians zu ersetzen. Von dem heiligen Marcus empfohlen, kniet Griti vor den Stufen des Thrones, auf dem zwischen Bernhardin von Siena, Ludwig von Toulouse und der heiligen Marina die Madonna, von einem Seraphimkranze umgeben, sitzt. Vielleicht handelt es sich hier wirklich um eine ziemlich getreue Wiederholung der älteren Komposition: die Anordnung der Figuren und das ganz Tizian'sche Porträt Gritis — das einzige wohl, was Jacopo selbst an dem Werke ausgeführt hat — könnten dafür sprechen. Auch in einem Bildnis des Dogen in der Galerie Czernin zu Wien, das Tizian zugeschrieben wird, dürfte man an eine, in Beziehung zu diesem entstandene Arbeit Jacopos denken.

Deutlicher spricht Tintorettos Geist und Zeichnung aus der „Verlobung der heiligen Katharina“ (Abb. 93), die sich auf einem Throne vollzieht, auf dessen Treppenabsatz der Doge Francesco Donato, vom heiligen Marcus geleitet, kniet. Tiefer unten naht sich der heilige Franz, Engel mit einem Blumenkorb schweben in der Höhe, und aus einem Gebäude rechts schreiten „die Klugheit“ und „die Mäßigung“ heran. Nach der heutigen Beschaffenheit, so schön der Aufbau der Komposition und so innig feierlich die Handlung ist, darf die malerische Ausführung auch hier nicht Jacopo zugeschrieben werden.

Ganz unwürdig seiner aber ist die in branstiger Färbung gehaltene „Vision des in der Luft schwebenden Christus“, welche dem Dogen Alvise Mocenigo in Gegenwart der Heiligen Marcus, Johannes des Täufers, Andreas, Nicolaus und Ludwig zu teil wird.

Das vierte Gemälde des Collegio zeigt in rauschender Bewegung ekstatischer Gestalten die Verherrlichung Niccolò da Pontes. Nur Tintorettos Phantasie konnte diese reichbewegte Szene konzipieren. Im Wolkenflug, begleitet von Joseph und Antonius Abbas, schwebt Maria mit dem Kinde unter einem von Engeln gehaltenen Baldachin herab, ein Wolkenzug mit den Heiligen Marcus und Nicolaus, welche den Dogen empfehlen, bewegt sich von der anderen Seite ihr entgegen. So bildet sich eine große Wellenflutung der Lüfte, die den Stifter einschließt, ihn gleichsam der Erde entrückt. Solche Lebendigkeit und Natürlichkeit wußte der Meister einem Vorwurf zu verleihen, der schon zu einem programmmäßigen geworden war, auf solche Weise eine konventionelle Vorstellung in das Bereich des Gefühles zu erheben. Die Ausführung, blaß und flau in der Färbung, stammt von einem Künstler, dem er seinen Karton anvertraut.

Das einzige demnach, was von ihm selbst in diesem, zugleich durch Paolo Veroneses bezaubernde Dekorationskunst verzierten Raume herrührt, dürften die grau in grau gemalten schönen vier Jahreszeiten in dem Rahmen der Uhr sein.

In dem anstoßenden Senatssaale werden ihm drei Gemälde zugeschrieben. Das erste ist der Doge Pietro Loredano, vom schwebenden Marcus, in Gegenwart von Petrus und Ludwig von Toulouse, der mit Engeln in Wolken erscheinenden Madonna empfohlen — offenbar ein Werk des noch stark unter des Vaters Einfluß stehenden Domenico.

Das zweite, in der Mitte der Decke Venedig als Herrscherin der Meere darstellend (Abb. 94), ist ebenso ersichtlich eine Erfindung Jacopos, aber nach der Kraftlosigkeit der Formensprache und der Leere des Ausdruckes (wenigstens in der oberen Hälfte) nicht von ihm ausgeführt (die Decke wurde 1587 vollendet). In der Höhe thront zwischen Göttern Venedig in königlicher Tracht, Tritonen und Nymphen in kühnsten, lebens-

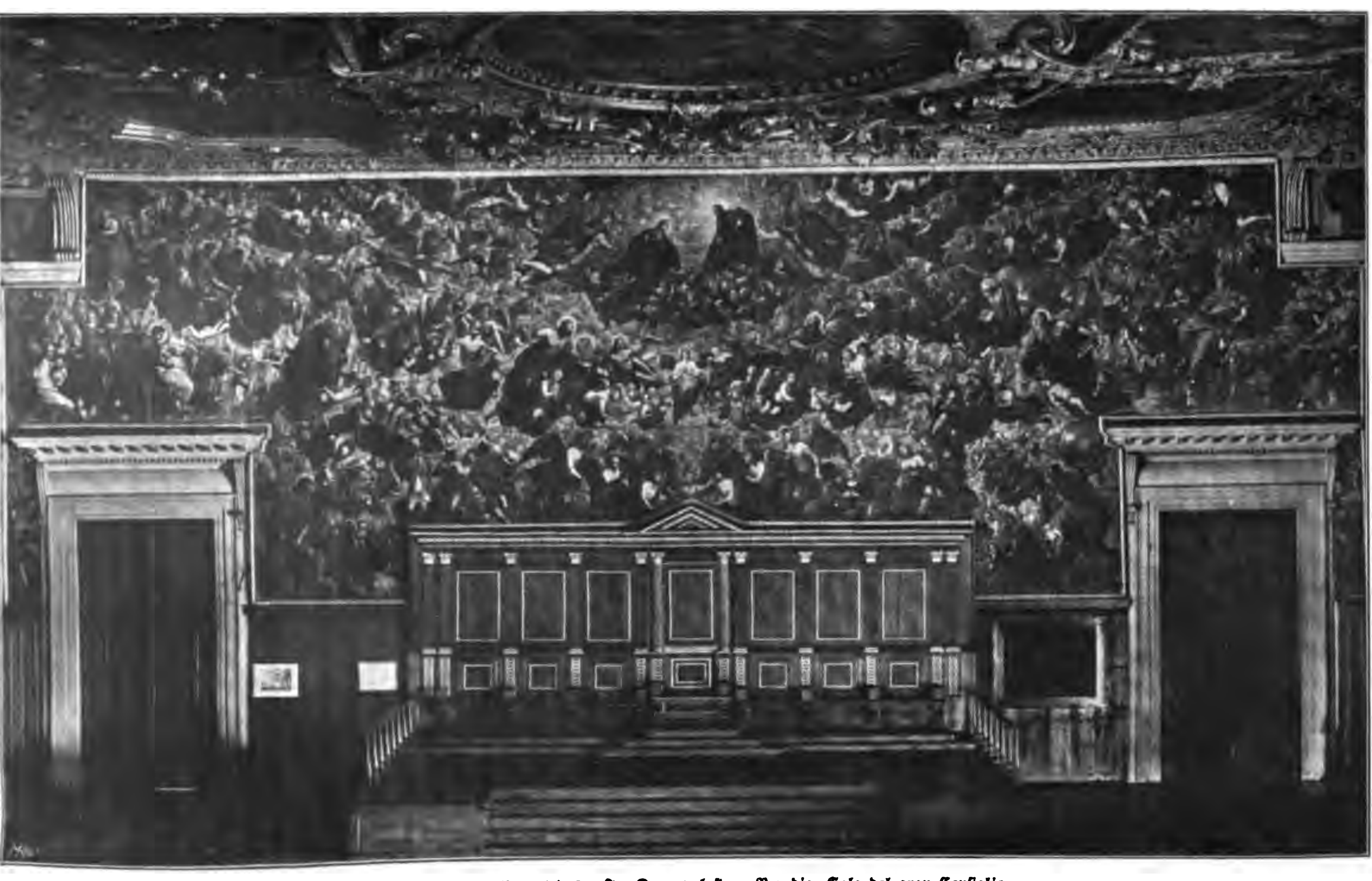


Abb. 101. **Das Paradies.** Im Dogenpalast zu Venedig, Sala del gran Consiglio.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

freudigsten Bewegungen auf- und abwärts im weiten Luftraume schwebend — hier zeigt sich die ganze Genialität des Meisters — bringen von den Wasserfluten der Weltkugel die Schätze des Meeres empor.

Das letzte Gemälde nimmt die ganze Breite der Wand über dem Dogensitze ein. Schwer und dunkel in der Farbe, oberflächlich, ja roh und derb in der Ausführung und jeder bedeutenden Lichtwirkung entbehrend, zeigt es keine Spur von Tintorettos Kunst. Auch die Anordnung ist eine so unbelebte, symmetrisch langweilige — in der Mitte die Gruppe des von Engeln gehaltenen Leichnames Christi, dann die zwei steif knieenden Dogen Pietro Lando und Marc Antonio Trevisan mit ihren Schutzpatronen, endlich an der Seite je zwei Heilige — daß Jacopo hier überhaupt gar nicht genannt werden darf.

So vermögen uns denn alle diese vielgepriesenen Schöpfungen, die der Größe seines Namens Abbruch gethan haben, nur wenig über seine Kunst zu sagen, und wir dürfen nach kurzer Umschau in die Sala del maggior Consiglio treten. Hier ist auf Niccolò da Pontes Geheiß in den achtziger Jahren die Decke wiederhergestellt worden, und Tintoretto hat den Auftrag erhalten, das eine große Mittelbild und die vier dasselbe umgebenden Felder zu malen. Wiederum rivalisierte Paolo Veronese mit ihm, und nirgends deutlicher, wie hier, zeigt es sich, daß für derartige dekorative Schöpfungen Paolo der geeignetere Mann war, gerade weil Jacopos Genius weit über den bloßen Schein schöner malerischer Wirkungen hinaus nach dem Dramatischen und Bedeutungsvollen strebte. So sucht er denn auch in dem großen Gemälde eine Allegorie zu einer historischen Handlung umzugestalten (Abb. 95). Ein prachtvolles Marmorfestgebäude mit Treppen und Absätzen baut sich vor uns auf. Auf seiner Höhe vor einem Baldachin, umgeben von porträtmäßig dargestellten Senatoren, empfängt Niccolò da Ponte, zu dem vom Himmel herab Venezia mit Gottheiten sich niederläßt, die Schlüssel einer eroberten Stadt von deren Gesandten. Von unten steigen andere Abgesandte mit Dokumenten und Büchern hinauf, Krieger mit Fahnen haben sich allerorten niedergelassen. Mit größter Kunst sind die Gestalten verteilt, herrliche Einzelmotive entzücken das Auge. Im Ganzen aber entbehrt die Darstellung der Einheitlichkeit, die Hauptszene, weil ganz in der Höhe verkürzt gesehen, verfehlt ihre Wirkung, und alle große Kunst scheitert an der Nichtigkeit der Aufgabe. Denn größte Kunst zeigt sich auch hier in dem Malerischen, in der reichen, warmen Lichtwirkung, in dem wundervoll Atmosphärischen des Raumes, der plastischen Rundung der Gestalten vor der grauen, mit Gold ornamentierten Treppe, die ganz an den „Tempelgang der Maria“ erinnert, in den üppigen Farbenharmonien, in den meisterlichen Porträts.

Freier und dramatischer konnte sich der Meister in den vier umgebenden Schlachtendarstellungen: dem Sieg auf dem Gardasee, der Verteidigung von Brescia, der Niederlage der Estensischen bei Argenta und der Einnahme von Gallipolis geben (Abb. 96—99). Sein Sinn für das Kühne, Heroische, seine Meisterschaft in der Erfindung eindrucksvoller, ungezwungener Bewegungen feiert hier Triumphe. Immer sammelt er das Interesse auf bedeutende Einzelmomente der Schlacht, die er in den Vordergrund rückt, Szenen im Geiste Homers erdacht und behandelt, Helden als Vorkämpfer, welche den Sieg entscheiden. Man sehe den rings Alles um sich vernichtenden grimmen Kämpfer vor Brescia, den verwegenen, über schwankes Brett zum feindlichen Schiffe dringenden „Rufer im Streit“, den befehlenden Malipiero vor Gallipolis, den Hünen, der angesichts des Feldherrn bei Argenta die Feinde widerstandslos vor sich hertreibt. Ich wüßte nicht, welche Schlachtenbilder mit diesen gewaltigen Kampfepisoden es aufnehmen könnten. Eine berauschende Entfesselung der Kraft strotzender menschlicher Leiber, ein Blitzen von Wehr und Waffen, ein siegreiches Flattern von Fahnen, ein feuriger Sang von Heldenmut und ungebändigtem Leben. Der Gedanke liegt nahe, daß Tintoretto direkt, wie in einem der Wunderwerke seiner Hand: dem „Raub der Helena“ in Madrid (Abb. 100), die Inspiration aus antiker Dichtung gewann.

In der „Schlacht von Zara“ der Sala dello Scrutinio vermag ich, gerade auf Grund des Vergleiches mit den in ihrer Art ganz einzigen eben betrachteten Kampfszenen des Künstlers Hand nicht zu entdecken. Sie dürfte von Andrea Vicentino gemalt sein. Vielleicht aber könnten einige wenige der

Dogenbildnisse am Friese doch von ihm herrühren: die fünf nämlich von Girolamo Priuli bis Niccolò da Ponte. Von sonstigen historischen Darstellungen, die er geschaffen, erwähnt Ridolfi den „Abschied Catarina Cornaros von Cypern“ und die „Venezianischen Gesandten vor dem Konzil von Trient“, beide nicht mehr nachzuweisen.

Von diesem, seinen Geist sicher nicht befriedigenden Reich der Vorstellungen ab- und dem Religiösen sich zuzuwenden, sollte ihm bei der Ausschmückung des Großen Ratssaales schließlich vergönnt sein. Im Jahre 1587 beschloß man an Stelle der einst 1365 von dem Paduaner Guariento gemalten „Krönung der Maria“ oder besser über deren Resten an der Thronwand ein Riesengemälde des Paradieses auf Leinwand anzubringen. Francesco Bassano und Paolo Veronese erhielten den Auftrag, es auszuführen. Als letzterer aber 1588 starb, kam es zur neuen Wahl eines Künstlers, und diese fiel auf Tintoretto, welcher während der Beratungen zu sagen pflegte: er sei alt und bitte den Herrn, ihm das Paradies schon in diesem Leben zu gewähren, wie er durch seine Gnade es in einem anderen Leben zu erlangen hoffe. So erzählt Ridolfi den Vorgang. In der That aber scheint der Künstler schon 1587 mit den Skizzen zu dem Werke beschäftigt gewesen zu sein, da der Gesandte Hieronimo Lipomanno in diesem Jahre an seinen Bruder schreibt, Jacopo arbeite an einer Skizze des Jüngsten Gerichtes für Philipp II. — dieselbe, die, damals nicht abgesandt, dann später von Velasquez in Venedig für Madrid gekauft wurde,



Abb. 102. Das Paradies. Im Louvre zu Paris.

wo sie sich im Prado noch heute befindet (Nr. 428). Sie stimmt in Allem mit dem Bilde überein, nur ist über Christus und Maria noch die Gestalt Gottvaters angebracht.

Die Arbeit, welche in hohen Jahren Tintoretto übernahm, war eine ungeheure: die zu bedeckende Wandfläche war 32 Fuß hoch und 79 Fuß breit (Abb. 101). Der große Raum der Scuola della Misericordia mußte ihm für die Ausführung zur Verfügung gestellt werden, und hier — wie, wird niemals zu begreifen sein! — baute er, Teil für Teil, das gigantische Werk auf, das später, an die Wand gebracht, noch in einzelnen Dingen von Domenico vollendet wurde, da dem Alten das Auf- und Absteigen von den Gerüsten zu beschwerlich ward.

Die Geschichte der bildenden Kunst kennt keine Schöpfung, welche sich dieser vergleichen ließe, weder an Größe der Raumdarstellung noch an Zahl der Figuren noch an einer bei größtem Reichtum der Belebung strengsten Gesetzmäßigkeit. Zweierlei aber ist der vollen Würdigung solcher künstlerischen That ohnegleichen hinderlich gewesen: erstens, eine die gewöhnliche menschliche Auffassungsfähigkeit überbietende, auf den ersten Anblick von einer näheren Prüfung abschreckende Fülle der dargebotenen Erscheinungen, und zweitens die Trübe, ja Schwere der Farbenwirkung, welche dem über das Ganze schweifenden Auge keinen Anreiz bietet.

Ein Werk aber von so abnormer Art stellt überhaupt an uns höhere Anforderungen liebevoller Prüfung und ernster Vertiefung, als wir, in unserer flüchtigen Art, mit der Kunst uns abzufinden, geneigt sind zu bewilligen. Wer sich aber beflissen hat, Geist und Anordnung des „Paradieses“ durch gewissenhafte Betrachtung aller Teile verstehen zu lernen, der wird solche Beschäftigung zu den größten Ereignissen seines intellektuellen Lebens zählen — er wird erfahren haben, daß künstlerisches Genie bis zu kosmischer Schöpferkraft sich steigern kann. Die Unendlichkeit und die Ewigkeit, das Raum- und Zeitlose: hier ist es zur Anschauung geworden.

Ein unermessener Ätherraum, ganz mit Figuren erfüllt, so daß das Auge auch nicht das kleinste Vacuum entdecken kann. Diese Figuren vom nahesten Vordergrunde bis in nicht zu berechnende Tiefenentfernung sich erstreckend, sie alle in schwebender Bewegung um den Mittelpunkt der beiden Gestalten Christi und der vor ihm knieenden Maria kreisend, in diesen Tausenden jegliches menschliche Wesen und Temperament zum Typischen erhöht, alles Individuelle in das Gemeinsame der Menschheit aufgelöst. Was Dante zu schildern verzichten mußte, wie hat es Tintoretto malen können? Ein Wunder! — rufen wir auch hier wieder aus.

Wir wollen versuchen, uns wenigstens die äußeren Normen der Gesetzmäßigkeit, welche diese Idee der Unendlichkeit zu ihrer Verdeutlichung sich geschaffen hat, klarzumachen. Das plastisch gedachte Gleichnis der Rose hat Jacopo bei Dante kennen gelernt, er hat es als Maler umgesetzt in das Gleichnis eines Himmels von konzentrisch sich bewegenden Wolkenringen. Diese bestehen aus Gestalten. Mitten in die Bewegung werden wir hineinversetzt. Ihr Centrum gewahren wir über uns. Ein erster, es umgebender Kreis besteht aus großen anbetend fliegenden Engeln, darunter bewegt sich ein zweiter, der die aufschauenden Evangelisten, von Putten umschart, zeigt. Diesen umschließt die weitere Sphäre der Erzväter und Apostel mit den in den Vordergrund tretenden Gestalten des Moses und Paulus. Höher und weiter dreht sich die Sphäre der Kirchenväter (rechts) und Heilige (links). Tiefer unten bildet ein Kreis von sieben Engelgestalten den Mittelpunkt, um ihn schlingt sich ein anderer, vorn in dem heiligen Georg und in Christoph abschließend. Hinter diesen nächsten Sphären schwingen sich in immer weiter sich verlierenden Bahnen zahlreiche andere, aus ungezählten Scharen Seliger gebildet, deren fernste sich im Lichte aufzulösen scheinen, und dazwischen bewegen sich einzelne Gestalten wie z. B. rechts Adam und Eva, links Noah, die von einem Kreise in den anderen hinüberschweben.

Die unendliche konzentrische Bewegung der Sphären aber erhält nun ihren Zusammenhang für das Auge und ihre Beziehung zum Centrum durch die Hervorhebung radialer Linien in Richtung und Stellung der Hauptfiguren. In dieser strahlenartigen Anordnung zeigt sich eine, von dem Göttlichen ausgehende, gleichsam magnetische centripetale Kraft.

Der linearen Einheitsbildung innig verbunden ist eine solche der Farben und des



Abb. 103. Die Marter mehrerer Heiliger. In San Giorgio maggiore zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Lichtes. Wieder hat die natürliche Erscheinung die Gestaltung ergeben, wieder haben wir das Gleichnis eines Wolkenhimmels. Durch denselben bricht an höchster Stelle das Licht und flutet, in Strahlen nach allen Seiten sich verbreitend, durch die Unermeßlichkeit — nicht das warme Erdenlicht, sondern ein verklärtes, hell weißlich schimmerndes. In der Nähe durch die Gestalten, die sich stark von ihm abheben, gebrochen, die Sphären verdeutlichend, kommt es zur freien Herrschaft im weiten Hintergrunde, Alles erhellend.

Wie aber konnte die durch das Licht hervorgebrachte Einheitlichkeit durch die Farbenverteilung, statt zerstört, gehoben werden? Tintoretto verzichtete — wie wir es ja auch in den anderen gleichzeitigen Werken beobachtet haben — auf Mannigfaltigkeit der Farben. Eine solche wäre bei der schier endlosen Flächenausdehnung der Leinwand auch unmöglich gewesen. Alle Töne werden dem einfachen starken Zusammenklang eines kräftigen tiefen Karmoisin und eines leuchtenden tiefen Blau untergeordnet. Und diese Farben, in den Hauptfiguren angewandt, in jener oben geschilderten radialen Weise in Beziehung zu einander gesetzt und, wie das Licht, zu stärkster Wirkung in Christus und Maria gelangend, stellen in ihrer Weise so die gleiche Einheit her, die im Linearen und im Lichte sich geltend macht!

Innerhalb dieser Gesetzmäßigkeit aber hat die größte Phantasie des größten Genius nun frei gewaltet. Wie in den Typen hat in den Bewegungen die Menschheit ihren allumfassenden Ausdruck gefunden. In allen diesen zahllosen Gestalten nicht zwei Motive, die sich gleich wären: eine ewig wechselnde Erscheinung von inbrünstigem Glauben, seliger Wonne des Daseins, verzückter Anschauung, ein Fluten und Wallen in der Fülle ätherischer Heiterkeit, ein Streben und Schweben aus der Kraft innerer Erhebung — und, wie wir schauen, erfüllt auch uns der Rausch himmlischen Entzückens, werden wir hineingezogen in die ewige Sphärenbewegung, gehen wir, erlöst von Raum und Zeit, in der Gottheit unter. —

Aber den Genius trieb es — in dem einst von Goethe im Palazzo Bevilacqua zu Verona aufgesuchten „Paradies“ des Louvre (Abb. 102) — noch weiter, in noch höhere Regionen, in denen noch reiner und heller das Licht strahlt, noch verklärter der Leib zum durchsichtigen Gefäß der Seele wird, noch jauchzender der Überschwang des Gefühles der Seligkeit die Lüfte erzittern macht — die Sphären beginnen von Engelsmusik zu ertönen, und Licht und Form und Farbe, Alles wird zum Sange — das Schauen zum Hören!

O Gnadenmeer, daß ich mich's unterfing,
Daß meine Blick' am Lichte haften blieben,
Eindringend, bis das Schauen doch verging!
In seiner Tiefe schloß, vereint durch Lieben,
Wie in ein einzig Buch sich alles ein,
Was durch das Weltall steht zerstreut geschrieben.

— — — — — — — — — — — — —

Hier schwand die Kraft der hohen Phantasie:
Wie sanft ein Rad umschwingt, so wandte gerne
Mein Will' und Wunsch sich, denn es lenkte sie
Die Liebe, die umschwinget Sonn' und Sterne.
(Dante: Paradies, XXXIII. Gesang.
Üb. Gildemeister.)

Tintorettos Paradies ist das letzte zusammenfassende Bekenntnis der christlichen Renaissance. Dantes Vision von der Auflösung des Weltenseins in der ewigen Liebe zur künstlerischen Anschauung zu bringen, war die ihm vorbehaltene, eine große Kultur abschließende und krönende That. Aber noch ein Anderes ist ihm bestimmt gewesen: den Hinweis zu geben auf eine kommende Ideenwelt. Neben dem Paradiese steht am Ende seines Schaffens das Abendmahl von San Giorgio.

Der Weg zu ihm führt uns an den Altären vorüber, die er in seiner letzten Periode mit Werken verherrlicht hat. Sie sind den Heiligen, der Jungfrau und dem Erlöser geweiht gewesen. Die größere Mehrzahl, aber fast bis zur Unkenntlichkeit durch Übermalung entstellt, findet sich noch heute in den Kirchen von San Giorgio Maggiore und Redentore (1577 errichtet, 1592 geweiht) in Venedig.

Von den Heiligendarstellungen vermögen uns, eben wegen ihrer Zerstörung die beiden großen, leidenschaftlich ekstatischen Gemälde der „Marter mehrerer Heiligen“ (Abb. 103) und des „Martyriums Stephani“ in San Giorgio, so großartig ihre Konzeption ist, nicht lange zu fesseln. In höherem Grade, obgleich ebenfalls eine Ruine, die „Krankenheilung durch den in der Luft erscheinenden heiligen Augustin“ im Museo zu Vicenza, ein ganz spätes, auf Blau gestimmtes Ge-

mälde mit mächtigen Aktfiguren, mit dem ein Bild gleichen Gegenstandes in den Uffizien zu Florenz (Nr. 594) zu vergleichen ist. Eine, freilich in frühere Zeit zu versetzende poetische Darstellung des Zuges der heiligen Ursula und ihrer Jungfrauen befindet sich in San Lazaro bei Mendicanti (Ospedale di San Marco).

Von Madonnendarstellungen, deren Tintoretto nur wenige geschaffen zu haben scheint, sind — wenn wir von einigen kleineren Gemälden, wie dem an Tizians späten Stil erinnernden schönen Bilde im Palazzo Pitti und anderen, weniger sicher ihm zuzuschreibenden absehen — nur drei große Altartafeln zu nennen, welche die Jungfrau mit dem Kinde in Wolken thronend zeigen. Noch in die siebziger Jahre etwa gehört die feierliche Darstellung mit den Heiligen Marcus und Lucas in der Berliner Galerie (Nr. 300). Auf einem Werke in der Sammlung von Modena, das durch Restauration gelitten hat, erscheint die Himmelskönigin den Heiligen Colomba, Katharina, Paulus, Petrus und Johannes dem Evangelisten. Als begeistertste Schöpfung aber ist die Erscheinung der Jungfrau auf mächtigen, dampfartig sich ballenden Wolken vor den verzückt aufschauenden Cosmas und Damianus in Gegenwart der Heiligen Cäcilia, Georg und Antonius von Padua zu rühmen, die in der Akademie von Venedig aufbewahrt wird (Abb. 104). In allen drei Werken hat Maria die großen Michelangelo'schen Formen, wie auf dem Bilde der Tesorieri, zugleich aber weiß Jacopo ihr, wie dem ganz kindlich natürlich gebildeten Christus eine bestrickende Holdseligkeit zu verleihen, ein Lichtausstrahlen, welches mit warmem Glanze Alles ringsum erleuchtet und in den Blicken der Anbetenden den Wiederschein schrankenloser Hingebung weckt. Zu der „Herrlichen im Sternenkranze", deren Fuß auf der Mondsichel ruht, klingt es hinauf in heiliger Liebeslust:



Abb. 104. Die Madonna mit den Heiligen Cäcilia, Georg, Antonius von Padua, Cosmas und Damianus. In der Akademie zu Venedig.

Blicket auf zum Retterblick,
Alle reuig Zarten,
Euch zu seligem Geschick,
Dankend umzuarten!
Werde jeder beßre Sinn
Dir zum Dienst erbötig!
Jungfrau, Mutter, Königin,
Göttin, bleibe gnädig!



Abb. 105. Michaels Kampf mit dem siebenköpfigen Ungeheuer. In der Galerie zu Dresden.

zugewandt, von der dunklen Phantastik der Offenbarung Johannis gefesselt wurde, wird durch einige andere, den heiligen Michael behandelnde Bilder bestätigt. Ein Altarwerk zu San Giuseppe di Castello in Venedig zeigt den geharnischten Engel, von Riesenschwingen getragen, kindlichen Ausdruckes den Teufel bekämpfend, der, menschlich, aber mit Hörnern und Krallen gebildet, zu den eigentümlichsten Erfindungen des Meisters gehört. Daneben kniet in ganzer Figur die Porträtfigur eines Michiel Buono. (Ein ganz ähnliches, total übermaltes kleines Bild im Museo Correr, Treppenhaus.) — Zu gewaltiger dramatischer Handlung wird dieser Kampf in einem großen, wundervollen späten Bilde der Dresdener Galerie (Abb. 105). Hier erscheint in der Höhe die Himmelskönigin und Gottvater. Im weißen Strahlenscheine senkt sich, von anderen Engeln gefolgt, eine berauschend schöne Erscheinung, vom Winde wie ein Aar getragen, Michael herab und durchbohrt das siebenköpfige Ungeheuer, über dem unheimliche weibliche Dämonen, halb Sirenen, halb Medusen, flattern.

Bilder, wie diese in ihrer guten Erhaltung, wollen gekannt sein, damit man einem ganz übermalten Werke, wie der „Himmelfahrt der Maria" in den Gesuiti die richtige Beurteilung angedeihen lasse. Hier sind nur noch die schwungvollen Linien der Komposition von Tintoretto. — Die „Krönung der Maria" in San Giorgio

Macht sich schon in diesen Bildern die Beschäftigung Tintorettos mit apokalyptischen Vorstellungen bemerkbar, so tritt sie ganz deutlich in einer eigentümlichen Darstellung in Stuttgart (Nr. 15), an deren Ausführung Domenico mit beschäftigt gewesen zu sein scheint, zu Tage. Hier schwebt Maria über zwei Gestalten, einem Mann und einer Frau, auf den gleichfalls schwebenden Gottvater zu; in der hellen Landschaft sind die Symbole der Jungfrau, daneben das siebenköpfige Ungetüm gegeben.

Die hierdurch gewonnene Ansicht, daß der Meister in seiner letzten Zeit, wie wir sahen, dem Geheimnisvollen, Wunderbaren

mit den unten knieenden Benediktinern, in ihrem Farbenzweiklang von Blau und Rot, für welche dem Künstler 150 Dukaten gezahlt wurden, gehört in die Zeit des Paradieses. (Eine andere Krönung wird in der Stadtpfarrkirche zu Graz erwähnt.)

Von Christus verherrlichenden Altarbildern sind zwei durch Übermalung ganz entstellte, dereinst aber gewiß ergreifend wirkende im Redentore zu finden: die Geißelung und die Himmelfahrt, letzteres dem triumphalen Geiste nach dem Gemälde in San Rocco vergleichbar. Ein drittes in S. Giorgio, gleichfalls entstellt, zeigt in einer, die Darstellung im Dogenpalast variierenden Weise die Erscheinung des Auferstehenden vor Vincenzo Morosini und seinen Angehörigen (Abb. 106). Ihren Abschluß aber sollte des Meisters Thätigkeit für die zwei neuen Kirchen in den beiden mächtigen Werken finden, welche den Chor von San Giorgio, freilich nicht in alter Schönheit der Farbe, schmücken, beide gleich rätselvoll in ihrer Art.

Das eine wird die „Mannalese" genannt (Abb. 107), und in der That ist die Berechtigung hierfür in der rechts sitzenden Gestalt des ganz Christus ähnlich gebildeten Moses, der von einem Greise nach links gewiesen wird, und in den am Boden verstreuten weißen, reifartigen Körnern gegeben. Und doch ist von einem Auflesen des Manna nur, und noch dazu bedingt, bei den drei Figuren links, welche Körner, aber auch Zweige halten, zu reden. Was wir sonst gewahren, sind vereinzelte Figuren und Gruppen in verschiedenartiger Thätigkeit: links ein Schuster bei der Arbeit, in der Mitte neben zwei ruhenden Frauen eine Näherin, dahinter am Wasser Frauen bei der Wäsche, schmiedende Männer, Frauen mit Arbeit an der Spule beschäftigt, ein in Lesen vertiefter Mann, ein Eseltreiber mit seinem bepackten Tier, endlich Gestalten bei einem Feuer. Was haben alle diese Dinge mit dem Manna zu thun? So fesselnd und groß jedes Motiv ist, welches ist der das Zerstreute verbindende Gedanke? Wir kennen Tintoretto jetzt gut genug, um voraussetzen zu dürfen, daß er auch hier eine weit über die legendarische Begebenheit hinausgehende Idee von allgemein menschlicher Bedeutung mit seiner das Verborgene enthüllenden Kunst veranschaulicht hat. Das Gemälde ist ein Seitenstück zum Abendmahl — dies muß uns Aufschluß gewähren. Es steht zu lesen, daß Moses sagte: „Es ist das Brot, das der Herr euch zu essen gegeben hat" (2. Moses 16, 15).

In dem Manna erkannte der Meister das Symbol des täglichen Brotes, das zur



Abb. 106. Die Auferstehung Christi und die Familie Morosini. In San Giorgio maggiore zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

leiblichen Nahrung dient, und vor seinem Auge entfaltete sich das ganze Reich menschlicher Arbeit, die für die Erhaltung des Körpers sorgt. In den ursprünglichsten einfachen menschlichen Thätigkeiten schildert er das Mühen um die Erfüllung der Bitte: „Unser täglich Brot gieb uns heute.“ Und so wird die Darstellung zu einem Bilde des Lebens als „Mühe und Arbeit“ überhaupt. Wieder umspannt sein Seherblick Leben und Welt als ein Ganzes, gleich Moses hier auf dem Bilde erfaßt er ihre Urgesetze, und die Geschichte der Völker und Zeiten lehrt ihn das ewig Gleiche überschauen, wie Moses es an diesem Bergeshang thut. Und jene Männer, jene Frau, welche Zweige halten, was offenbaren sie ihm, was offenbart er uns durch sie? Wer den Blick dieser begeisterten Seherin, der in die Himmelsferne gerichtet ist, zu deuten wüßte! Wer mit ihr schauen dürfte! In anderen Regionen, fernab vom Mühen des Lebens weilt ihr Sinn — bei den ewigen Ideen, bei den unveränderlichen reinen Formen? Ist sie die Kontemplation inmitten der Thätigkeit, der Genius des Schauens, der Kunst, seiner großen, seiner tiefen, unbegreiflichen Kunst?

Dem lichten Tagesschein, wie er heller nie aus einem Bilde gestrahlt, gegenüber aber erschließt sich uns eine andere Welt (Abb. 108, 109). Eine Nacht erleuchtet durch Strahlen, diese Strahlen ausgehend von einer Gestalt, die sich an langhingestreckter Tafel erhoben hat und zu dem Nächsten unter den Teilnehmern am Mahle sich neigt, in betend geschlossenen Händen das Brot ihm reichend. Betend falten sich andere Hände, eine atemlose Stille webt durch den Raum — „nehmet hin und esset, dieses ist mein Leib.“ In den Lüften wird es lebendig, um die Lampe kreist es in Nebeln, drängt hin über den Häuptern der nichts gewahrenden Diener, die unwissend für das Mahl sich mühen — die Schar himmlischer Geister, die ihren Herrn sucht! — Das Brot, um das die Menschheit, zersplittert in heißem Bemühen, sich quält, wird zur Kraft innerer, sie umschließender Gemeinschaft, zur Weihe erlösender Thaten, zur Spende unvergänglichen Lebens. Es wird die Quelle des, aus dem Inneren die Welt erleuchtenden Lichtes — das Opfer des Einen für Alle, das Alle zu Einem verbindet — das Heiligtum des Mysteriums von der Gottwerdung durch die Liebe. —

„Weißt du, was du sahst?“ — Die Zeit wird zu Nichts — wir stehen im Gralstempel deutscher Kunst, durch nächtliche Dämmerung fällt blendender Glanz, das heilige Blut erglüht und aus den Höhen ertönt es:

Selig im Glauben,
Selig in Liebe!

* * *

Und nun, da wir auch den Abschluß dieses großen Schaffens erschaut, da wir die Ideen und Darstellungsformen, welche die ganze Welt in sich faßten, alle kennen gelernt, da wir mit dem Meister aus der Farbenherrlichkeit des im Sonnenlichte erstrahlenden Lebens bis in die Geheimnisse der Tiefe gewandert sind — jetzt treten wir hin vor das im Louvre aufbewahrte Bildnis, das er im hohen Alter von sich selbst gemacht — das einzige authentische, denn das herrliche Greisenporträt in den Uffizien zeigt andere Züge, jenes in der Scuola von San Rocco ist ganz willkürlich, ohne jede Berechtigung auf ihn getauft worden, und die zwei in alter Zeit bei Niccolò Crasso und in San Giovanni e Paulo erwähnten sind nicht mehr nachzuweisen.

Wie in Runenschrift steht in diesen verwitterten, aber starken Zügen zu lesen, was die Schöpfungen von ihrem Meister uns verkündeten. Nie sind wir einem solchen Blick begegnet, selbst nicht in den Bildnissen, die einzig und allein diesem Bilde künstlerisch und seelisch verwandt sind, in denen Rembrandts. Wie vom Übermaß des Schauens erblindet verliert sich, tief in dunklen Höhlen glühend, das Auge. Das Auge eines Sehers, — und in Scheu beugen wir uns vor seiner Erhabenheit, wie vor einer Erscheinung des weltgestaltenden blinden griechischen Dichters, wie vor der des Schicksal erkennenden Teiresias. — — —
— — — — — — — — — — — —

Zwei große neue figurenreiche Werke, eine Zurückweisung des Opfers Joachims und die Anbetung der heiligen drei Könige, die, später von Domenico vollendet, nach Santa Maria Maggiore kamen und heute im Chor von San Trovaso hängen, waren in dem Atelier an den Fondamenta dei Mori begonnen worden, als ein Magen-



Abb. 107. Die Mannalese. In San Giorgio maggiore zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

leiden den Meister zwang, den Pinsel aus der nimmer rastenden Hand zu legen. Vierzehn Tage verbrachte er in vergeblich von den Ärzten bekämpfter Schlaflosigkeit und Fieber — am 31. Mai 1594 ist er, Gott seine Seele empfehlend, der Krankheit erlegen. Seine sterblichen Reste wurden nach seinem Wunsche von den Seinigen, für die er in seinem Testamente vom 30. März desselben Jahres in Liebe gesorgt, in Santa Maria dell' Orto beigesetzt. Dort ruhen sie, von unvergänglichen Schöpfungen seines Geistes beschirmt, noch heute.

* * *

Des Ungenügenden aller Schilderung von Kunstwerken und künstlerischer Eigenart ist sich der Verfasser dieser Studie nie stärker bewußt geworden, als bei dem hier gegebenen Versuche, der Bedeutung eines bisher nicht erkannten Genius ihr Recht widerfahren zu lassen. So durchaus er sich auf bloße Hinweise, auf skizzenhafte Andeutungen beschränken mußte, so glaubt er durch dieselben aber dennoch, soweit es zu erweisen ist, erwiesen zu haben, daß Tintoretto ein Genie im höchsten Sinne des Wortes gewesen ist und zu den größten Schöpfern aller Zeiten gehört, denn wir haben gesehen, daß von ihm für große neue Ideen, die in stärkstem Gefühls- und Geistesleben wurzelten, ja für eine tiefsinnige große Weltanschauung eine neue künstlerische Sprache gefunden wurde, daß seine Kunst nicht das Spiel eines Virtuosen mit ererbten und bloß weiterausgebildeten Formen, sondern Ausdruck großen inneren Erlebens gewesen ist. Wohl sind Idee und Ausdruck in jedem hohen künstlerischen Schaffen so innig durcheinander bedingt, daß mit Recht behauptet werden darf: Ideen von der Größe der Tintoretto'schen konnten nur entstehen, weil er die Erbschaft hochentwickelter Ausdrucksmittel, welche allein solche Konzeptionen ermöglichten, antrat, aber, daß er an jener reichen Formensprache nur die Freiheit schätzte, sich zu höherem Schwunge der Vorstellungen zu erheben, daß er, statt wie die zeitgenössischen Manieristen ein Opfer der Kunstfertigkeit, vielmehr ein Herrscher über dieselbe ward, daß er kraft seiner erhabenen Ideale aus den überkommenen Formeln und technischen Elementen einen neuen Stil gestaltete — dies eben erweist ihn als Schöpfer, als Genie!

Worin aber besteht die Eigentümlichkeit dieser seiner Kunst, seines Stiles? Alle bisher vor den einzelnen Werken angestellten Betrachtungen haben eine volle Beantwortung dieser Frage und damit zugleich eine Aufhebung manchen scheinbaren Widerspruches, sowie eine Widerlegung vieler Einwände noch nicht ergeben. Sie verlangt eine zusammenfassende Anschauung.

Bei derselben dürfen wir, als von dem uns bereits Vertrautesten, von der Form dieses Kunstwerkes ausgehen. Alle verschiedenartigen Bestrebungen der italienischen Kunst während der jahrhundertelangen Entwickelung seit Giotto münden, sich vereinigend, in dem Ideale Tintorettos. Nur zwei entscheidende Richtungen: die vorwiegend plastische und die vorwiegend koloristische, wurden von ihm selbst durch die Namen Michelangelos und Tizians gekennzeichnet. Ihre Vereinigung aber vollzog sich mit Notwendigkeit durch die Aufnahme und Ausbildung zweier anderer Prinzipien: der Raumgestaltung und des Lichtes. Die Plastik des menschlichen Leibes, wie sie für den Bildhauer Michelangelo das Entscheidende gewesen, erweiterte sich so zur Plastik des Räumlichen überhaupt, die Farbenharmonie der Fläche Tizians zur Lichtsymphonik. Die große Raumgestaltung bedingte aus sich die Lichteinheit und die Lichteinheit die Raumgestaltung. Die einzelne menschliche Figur verlor zu Gunsten der größeren einheitlichen Raumwirkung ihre besondere Bedeutung, fügte sich in jene gesetzmäßig ein, wie zugleich die einzelne Farbe ihre gesetzmäßige Notwendigkeit in der Beziehung zur einheitlichen Lichtart fand. Eine höhere, umfassendere Gesetzmäßigkeit also trat an Stelle der beschränkteren, und alle Möglichkeiten bildnerischen Ausdruckes wurden in solchem Stile bis zur vollen Genüge erschöpft. In ihm fand die perspektivische Raumkunst der großen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts von Masaccio bis auf Mantegna, fand das Helldunkel Lionardos und Correggios, fand die Lichtmalerei der Gentile Bellini und Carpaccio ihre Vollendung. Und in diesem großen Bunde aller bildnerischen Faktoren büßte jeder einzelne derselben an ausschließlichem Werte nur ein, um an freier Ausdrucksfähigkeit zu gewinnen. Durch den

Lichtton gewann die Farbenharmonie an Mannigfaltigkeit der Abstufungen, durch die Raumgesetzmäßigkeit die Plastik der einzelnen Erscheinung an Modulation, das gesamte Ausdrucksvermögen aber durch die Einheit von Raum und Licht.

Welche große, ja unbeschränkte Freiheit für dramatische Gestaltung nun aber in solchem Stile lag, zeigte sich uns besonders ersichtlich in der immer neuen Kompositionsweise, welche Tintoretto dem gleichen Vorwurf zu teil werden lassen konnte. Nur von Einzelnen und nur in beschränktem Maße war vor ihm eine Anordnung der Figuren nach der Tiefe versucht worden; aus sicherem Stilgefühl hatten sowohl die Vertreter des plastischen, als die des koloristischen Prinzipes im wesentlichen doch an einer reliefartigen Darstellung festgehalten, welche sich an einer Belebung der vordersten Raumschicht genügen läßt und Landschaft und Architektur als bloßen ergänzenden Hintergrund behandelt. Erst der Maler, welcher über die zusammenhaltende Kraft des Lichtes gebot, durfte es wagen, ohne in Willkür zu verfallen, sondern indem er eben an Stelle des engeren Gesetzes ein weiteres zur Norm erhob, die Trennung von Vorder- und Hintergrund gleichsam aufzuheben und — je nach den Erfordernissen des Vorwurfes mehr oder weniger tief — innerhalb der Tiefe durch allseitige Belebung und durch die Beziehung der gesamten Umgebung auf die Handlung eine Einheit von Raum und Vorgang zu geben.



Abb. 108. Detail aus dem Abendmahl. In San Giorgio maggiore zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Auch als Dramatiker also schließt der Meister Bestrebungen ab, die seit Giotto die italienischen Maler unausgesetzt beschäftigt hatten. Mit einem kurzen Worte ist dieser Abschluß zu kennzeichnen: Tintoretto kraft seines Genius und dank der ihm zu Gebote stehenden, ausgebildeten bildnerischen Ausdrucksmittel darf seine Werke mit der Freiheit des Bühnendichters erfinden, welcher über die allseitige Bewegung seiner Akteure in einheitlichem Raume bei freier, nur durch

die Handlung bestimmter Wahl der Coulissen und der Lichtwirkungen gebietet. Er schafft ein ideales, szenisches Bild, ein Gleichnis der packenden Wirklichkeit des lebendigen, dargestellten Dramas. Und hieraus erklärt sich nun bezüglich der Darstellungsweise Alles. Zunächst die Verlegung wichtiger Handlungen, welche die Wirkung einer Entrückung auf uns hervorbringen sollen, in die Mitte und in den Hintergrund: so wie wir sahen, vor allem beim „Abendmahl", bei dem wir an die Gralsszene in „Parsifal" erinnert wurden, und damit zusammenhängend die Anordnung von rückwärts gesehenen Figuren ganz vorn, die neben der raumverdeutlichenden Wirkung auch die geistige Bedeutung der Vermittelung zwischen dem Beschauer und dem Vorgang besitzen. Andererseits aber auch die Verstärkung des Eindruckes einer im Vordergrunde sich vollziehenden Handlung durch eine Bewegungsbeziehung der Figuren und eine Richtungsbetonung der architektonischen oder landschaftlichen Umgebung aus der Tiefe des Raumes her auf jene Handlung hin. Welche Freiheit und Natürlichkeit in dem Allen verglichen mit selbst den vorgeschrittensten Versuchen dieser Art bei Raphael und Tizian!

Zu welcher Ungebundenheit aber weiter gelangt nun auf solcher weiten, räumlichen Bühne die Bewegung der einzelnen Figur! Diese gewinnt gleichsam die Möglichkeit, sich um sich selbst, wie in der Wirklichkeit, nach allen Richtungen zu drehen und zu wenden. Eine Fülle herrlichster, nie gesehener Motive der Haltung ergab sich damit von selbst dem Meister, welcher gerade in dieser ungehemmten Bewegungsfreudigkeit des menschlichen Leibes das Urproblem plastischer Gestaltung gewahrte. Mit dem Auge des Bildhauers, aber zugleich aller Vorteile der malerischen Gruppenbildung sich erfreuend, erfaßt er jede Erscheinung als allseitig belebte Freifigur. Nur so erklärt sich der unermeßliche Reichtum seiner Gestaltungen: in tausend und aber tausend Motiven scheint er alle denkbaren menschlichen Bewegungen erschöpft zu haben. Hier verbindet sich nun aber wieder die ursprüngliche Künstlerfreude am Akt mit der dramatischen Idee: mag in einzelnen Nebenfiguren die erstere Ausschlag gebend sein oder wenigstens bemerkbar mitwirken, so ist in allen Haupthandelnden Geste und Haltung unmittelbarster Ausdruck der Seele — und in jenen tausend und aber tausend Figuren, die er geschaffen, ließe sich so auch die Äußerung aller überhaupt denkbaren Seelenregungen des Menschen nachweisen. Die auf seiner Bühne Wirkenden sind aber nicht Schauspieler, sondern die vom Dichter geschaffenen Handelnden und Leidenden selbst — sie erscheinen uns nur mit der Unmittelbarkeit eines Bühnenvorganges.

Also theatralisch ist dieser Stil — ja, aber theatralisch in dem Sinne höchster dramatischer Kunst, der Vollendung mimischen Ausdruckes, schöner Gruppierung, stimmungsvoller Umgebung und Lichtwirkung, wie sie einer wirklichen Bühnenaufführung nur in einem seltenen glücklichen Momente zu teil werden kann. Theatralisch, nicht in der traurig für unser Theater bedeutungsvollen Auffassung als eines unwahr Pathetischen, sondern in jener erhabenen eines vollkommen zugleich wahren und schönen Wesensausdruckes — theatralisch mit einem Worte, wie es die ideale Kunst großen Stiles: die Tragödie der Griechen und das Richard Wagner'sche Drama sind!

Mit Vorbedacht wird zum Vergleiche hier gerade das musikalische, antike und moderne Drama genannt, denn nur in diesem, wie wir heute wissen, gewinnt die Mimik jene absolute, rhythmische Gesetzmäßigkeit, welche den Bewegungen der Tintoretto'schen Gestalten den unausdrückbaren Zauber von Hoheit und Anmut, von Freiheit innerhalb statuarischer Geschlossenheit verleiht. Ja, wir dürfen weitergehen: seine Gestaltungskraft wurzelt, mehr vielleicht als die irgend eines anderen Bildners, in jener geheimnisvollen Bewegungsempfindung, die wir als die musikalische bezeichnen müssen. Er entwirft seine Werke nicht nur als dramatischer, sondern als musikalisch dramatischer Bühnendichter. Schon Vasari hob als besonders charakteristisch seine Leidenschaft für die Musik und seine vielseitige, ausübende Thätigkeit als Musiker hervor. Und so dürfen wir auf ihn vor allen anderen Künstlern der Renaissance und in ganz bestimmter Weise das Wort Richard Wagners beziehen: „Diese großen Maler waren fast alle Musiker, und der Geist der Musik ist es, der uns beim Versenken in den Anblick ihrer Heiligen und Märtyrer vergessen läßt, daß wir hier *sehen*."

Und auch das Letzte, was vor diesen Werken unsere Gedanken beschäftigt, findet so seine tiefgreifende Erklärung: die in solcher künstlerischen Formung und in solcher musikalisch dramatischen Gestaltung sich äußernde Ideenwelt. Auch bei ihm, wie bei allen Meistern der Renaissance, bildet der christliche Stoff den Hauptinhalt des Schaffens, auch bei ihm wird das Göttliche in dem zu idealer Vollkommenheit gesteigerten Menschlichen veranschaulicht. Aber seine Auffassung ist, wie sein Stil, doch eine ganz besondere. Nicht mit gleicher Unbedingtheit, wie bei seinen Vorgängern, wird das Typische, menschlich Göttliche, in der Vollkommenheit der einzelnen Erscheinung gegeben. Da dieselbe einbezogen wird in ein größeres Ganzes, dessen Stimmung und Bedeutung durch umfassendere Faktoren, wie vor Allem das Licht, gewonnen wird, verliert sie, wie wir sahen, ihre absolute Bedeutung. So erklärt es sich erstens, daß die Hauptgestalten: Christus, Maria und die vornehmsten Heiligen nicht eine im Wesentlichen sich gleichbleibende, typische Gestaltung, wie es bei Raphael, bei Lionardo, bei Tizian der Fall ist, erhalten, sondern daß starke Variationen in ihrer Bildung, entsprechend dem verschiedenen Charakter der Handlung, bemerkbar sind, und zweitens, daß dem Physiognomischen eine viel geringere Bedeutung, als von jenen Künstlern, zuerkannt, vielmehr Seele und Wesen vorwiegend in der Bewegung des gesamten Leibes ausgedrückt wird. Beide Eigentümlichkeiten, die miteinander zusammenhängen, veranlassen in nicht geringem Grade eine Befremdung, welche zur Verkennung des Meisters viel beigetragen hat, denn der unwillkürlich angestellte Vergleich mit der Schönheit und Beseelung der Typen der anderen großen italienischen Maler fällt zu Ungunsten Jacopos aus. Vielleicht aber, so dürfen wir sagen, war die Aufopferung jener besonderen Auszeichnung und Durchbildung der Physiognomie zu Gunsten der früher gekennzeichneten großen Wirkung des Ganzen notwendig, und wieder bietet sich uns der Vergleich mit der antiken Tragödie und dem Bayreuther Kunstwerk dar: in beiden ist bei Beschränkung der physiognomischen Mimik der ganze Leib in seinen großlinigen Bewegungen der Vermittler des Seelenausdruckes.



Abb. 109. Das Abendmahl. In San Giorgio maggiore zu Venedig.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Darf man hierin auch bei Tintoretto die Rückkehr zu dem Ursprünglichen eines einfach natürlichen Menschendaseins, in welchem die Einheit von Seele und Körper als eine ungebrochene und gleichmäßig sich offenbarende sich darstellt, gewahren, so bestimmt derselbe Geist bei ihm die Gestaltung der christlichen Legende. Durch die Hervorhebung des Übernatürlichen, die vielfach, wie wir sahen, durch die Kontrastwirkung naturalistischer Züge verstärkt erscheint, wird alles historisch und kirchlich Bedingte in weitestgehendem Maße beseitigt. In dem Wunder wird das Wesen Christi und der Glaubenszeugen erfaßt, jede geschichtliche Handlung in das Bereich des Wunderbaren erhoben: alle Mittel der Kunst, vornehmlich das Licht, dienen diesem Zwecke. So wird das Christliche in einem mythologischen Sinne umgedeutet, erhält es den Charakter der Sage oder des Märchens, gehen Heroisches und Volkstümliches einen innigen Bund ein. Die letzte Befreiung von allem Hieratischen vollzieht sich: alles Natürliche wird zu einem Erlebnis der christlichen Seele, zu einem Übernatürlichen, die Erlösungsthat Christi zum Gleichnis eines ewig sich vollziehenden Sieges über Leben und Leiden, einer immer von neuem gewonnenen Aussöhnung zwischen Geist und Natur, und alle natürliche Erscheinung zum Symbol geistigen Seins! Eine unkirchliche, aber eine im tiefsten Sinne religiöse Kunst! Und hier kehrt der Blick zu dem anderen Großen, zu Michelangelo zurück, dessen künstlerisches Ideal die gleiche Freiheit des unbedingt Allgemeinen in den christlichen Ideen, die gleiche Erweiterung des historisch Beschränkten zu dem unbegrenzten, rein Natürlichen in sich schloß. Was ihm aber, dem Bildhauer, versagt blieb, nämlich ein Unermeßliches in der vereinzelten menschlichen Gestalt, in den engen Ausdrucksschranken des Körperhaften des Steines voll auszudrücken, dem Maler Tintoretto, der Mensch und Natur in ihrem Zusammenhange darstellen, der frei in seinen Gestalten die Seele sprechen lassen durfte, war es vergönnt. In höherem Grade als das der anderen großen Genien ward sein Schaffen zur Offenbarung dessen, daß nur in der Malerei die christliche Seele sich ganz mitzuteilen vermochte. Und so darf er als der Vollender der Kunst der romanischen Renaissance betrachtet, so als Genius, welcher, alle vorhergehenden getrennten Bestrebungen auf bildnerischem Gebiete vereinigend, ein sie alle umfassendes Ideal schuf, dem Meister verglichen werden, welcher in seinem Bayreuther Kunstwerk den Ideen der Kunst der germanischen Reformation den allumfassenden, dichterisch musikalischen Ausdruck gegeben hat.

Verzeichnis der wichtigsten Werke Tintorettos.

I.

In Venedig.

II.

In anderen Orten.

